





UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI  
"L'ORIENTALE"

## LECTURA DANTIS 2002-2009

*Dolce color d'oriental zaffiro*  
(*Purg.* I 13)

omaggio a Vincenzo Placella  
per i suoi settanta anni

*A cura di*  
ANNA CERBO  
*con la collaborazione di*  
MARIANGELA SEMOLA

Tomo IV  
2009



NAPOLI 2011

*Lectura Dantis 2002-2009*  
*omaggio a Vincenzo Placella per i suoi settanta anni*

Opera realizzata con il contributo del  
Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa  
e con i Fondi di Ricerca di Ateneo

© 2011, UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

ISBN 978-88-95044-90-3

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"  
[www.unior.it](http://www.unior.it)

IL TORCOLIERE • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*  
Edizione 2011

## INDICE

### Tomo IV

#### LECTURA DANTIS 2009

##### *Lectura Dantis 2009*

(a cura di Anna Cerbo e Mariangela Semola)

AMNERIS ROSELLI, « <i>La fretta che l'onestade ad ogn'atto dismaga</i> ». <i>Un'eco ciceroniana in Purg. III 10-11</i>	1173
JULIA BOLTON HOLLOWAY, <i>La Vita Nuova: paradigmi di pellegrinaggio</i>	1181
SANDRA DEBENEDETTI STOW, <i>La mistica ebraica come chiave per l'apertura del livello anagogico del testo dantesco</i>	1205
CRISTINA WIS MURENA, <i>La profezia del Veltro e il Verbum Dei</i>	1231
CLAUDIA DI FONZO, <i>L'edizione dei commenti antichi alla Comedia: redazioni o corpora?</i>	1301
VINCENZO PLACELLA, <i>Il canto XXXI dell'Inferno</i>	1321
GIUSEPPE FRASSO, <i>Il canto XXXII dell'Inferno</i>	1353
SAVERIO BELLOMO, <i>Il canto XXXIII dell'Inferno</i>	1369
ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA - ROBERTO MONDOLA, <i>Burgos 1515: cultura rinascimentale e ricezione della Comedia</i>	1387
 <i>Indice dei nomi</i>	 1417
 <i>Postfazione di Anna Cerbo</i>	 1429



*Lectura Dantis 2009*

a cura di Anna Cerbo e Mariangela Semola





AMNERIS ROSELLI

«LA FRETТА CHE L'ONESTADE AD OGN'ATTO DISMAGA».  
UN'ECO CICERONIANA IN PURG. III 10-11\*

1. I PASSI DANTESCHI

Nel canto III del *Purgatorio* per ben due volte Dante mette in relazione il modo di camminare di un'anima o di un gruppo di anime con l'onestà, intesa come atteggiamento improntato al decoro esteriore<sup>1</sup>. Prima, ai vv. 10-11, Dante commenta la fretta scomposta con cui Virgilio riprende il cammino e il suo compito di guida, dopo l'incontro con Casella e il brusco richiamo di Catone (fine del II-inizio del III canto), poi, al v. 87, introduce l'aspetto delle anime che vengono incontro a Dante e a Virgilio nella seconda parte della famosissima similitudine delle pecorelle.

*Purg. III, 10-11 Quando li **pie**di suoi lasciar la **fretta** /  
che l'**onestade** ad ogn'atto dismaga*

---

\* Non sono stata in grado di presentare in forma compiuta il testo che presentai a suo tempo nella *Lectura Dantis*; ricerche ben più approfondite sarebbero state necessarie per trasformare una pista di ricerca in un lavoro debitamente documentato; non ho però voluto far mancare un contributo di omaggio a Vincenzo Placella a cui offro almeno questa breve nota.

1 Il punto di partenza per la nota mi è stato offerto da un articolo di Roberta Ricci dedicato ad un passo del *de officiis ministrorum* in cui Ambrogio dice di aver escluso dal clero e dal suo stesso *entourage* due personaggi a causa del loro modo di camminare, cfr. ROBERTA RICCI, «*Est etiam in ipso motu, gestu, incessu tenenda verecundia*: il corretto modo di camminare secondo Ambrogio», a cura di P. F. Moretti, C. Torre, G. Zanetto, *Debita dona. Studi in onore di Isabella Gualandri*, Napoli, D'Auria 2008, pp. 437-459. La Ricci ha cercato le fonti classiche e bibliche che spiegano il comportamento di Ambrogio, ma a me quelle fonti hanno richiamato alla memoria l'esito medievale della 'dottrina dell'incedere' che si manifesta con tanta chiarezza nei versi danteschi. Su *onestà, onestamente, onesto* cfr. S. AGLIANÒ, *Enciclopedia dantesca*, IV (1973), pp. 152-156; in part. Aglianò rinvia a Ambr. off. I, 18 (*Habitus mentis in corporis statu cernitur*) e a Thom. Summ. theol. II ii 168 1 ad 1 («*motus exteriores sunt quaedam signa interioris dispositionis*»). Importante anche il rinvio a *de vulg. eloq.* II ii 6-8 e a Thom. II ii 145 1 («*utrum honestum sit idem virtuti*»), in cui Tommaso cita Cicerone off. I, 15 «*honestum proprie loquendo, in idem refertur cum virtute*».

*Purg.* III, 87 *pudica in faccia e ne l'andare onesta*<sup>2</sup>.

Nell'uno e nell'altro caso le indicazioni sul modo di camminare offrono un elemento di giudizio immediato sugli attori della scena, un dato che i commentatori, a quanto mi consta, hanno rilevato solo raramente<sup>3</sup>. La scarsa attenzione alla relazione tra rapidità del camminare e decoro è dovuta forse al fatto che il lettore moderno, come già quello medievale, ha introiettato a tal punto il nesso tra le due cose da considerarlo quasi ovvio; è possibile tuttavia individuarne l'origine nella precettistica del comportamento 'decoroso' che è stata trasmessa dall'antichità greca e latina, come ben suggeriva Cristoforo Landino (III, p. 1083 Procaccioli):

*affrectarsi* in pigliare alchun partito et non fare le cose con maturità, et consultatione, ma precipitarsi drieto all'appetito, benché la chosa in sé sia honesta, non è bene. Ma sempre dobbiam usare maturità, la quale è mediocrità tra l'usare negligentia et tardità, et affoltarsi; onde interviene, che alchuna volta lo 'ntelecto nostro et la ragione mossa da optimo proposito, in sul principio usa troppa *frecta*, in forma che non observa la gravità, et la condecencia, ma presto si ravede et temperasi, per non dismagare, cioè non conturbare l'ordine, el quale ricerca honestà, et la convenientia. *Il che e Latini chiamano «decorum» et e Greci «prepon»*<sup>4</sup>.

Ho intrapreso quest'indagine senza propormi di trovare le fonti di Dante, anche se alla fine del percorso questo mi pare un approdo possibile; più importante mi pare comunque mostrare come l'interesse

---

2 Movimento (questa volta degli occhi) e onestà tornano insieme anche in *Purg.* VI, 63: e nel *mover* degli occhi *onesta* e *tarda*; C. S. SINGLETON, *Commentary*, vol. 2, Princeton 1973, p. 122, rinvia a *Inf.* IV, 112 *genti v'eran con occhi tardi e gravi*.

3 SINGLETON, *Commentary*, cit., vol. 2, p. 43, rinvia a Arist. *Eth. Nic.* IV 3, 1125 a 12 che Dante probabilmente conosceva nella traduzione arabo-latina «*motus gravis magnanimi videtur esse, et vox gravis, et locutio stabilis*» (Spiazzi 1964, p. 212) e, come già Sapegno, cita Benvenuto: «*Festinantia cursus... disconvenit viro gravi*». Sapegno rinvia inoltre a Bartolomeo di S. Concordio, *Ammaestr.* VII, 1 «*nel movimento e nell'andare e negli atti si debbe tenere onestà*». (Su «magnanimo» vd. F. FORTI, *Magnanimitade. Studi su un tema dantesco*, Carocci, Roma 2006). L'attenzione dei commentatori è piuttosto concentrata sul raro «*dismaga*», su cui cfr. A. MARIANI, *Enciclopedia dantesca*, II, 499 (1970), pp. 499-500, s. v. *Dismaga*: «L'imperturbabilità, e la relativa compostezza dei movimenti, è attributo del magnanimo, secondo il concetto aristotelico che D. fa suo». Sulla fretta, tuttavia, cfr. Francesco da Buti: «*la fretta manca l'onestà* in ogni atto virtuoso», e soprattutto Landino, citato nel testo qui sopra.

4 Corsivo mio.

per la gestualità, pervasivo sia nel mondo antico<sup>5</sup> che in età medievale<sup>6</sup>, abbia giocato un ruolo nella formulazione dei due luoghi danteschi del III canto del *Purgatorio*.

## 2. CICERONE

La cultura e la riflessione filosofica della tarda età repubblicana offrono al lettore moderno un punto di osservazione importante; è allora che, nei capitoli del *de officiis* (I, 126-131) dedicati a quella parte dell'*honestum* che è il *decorum*<sup>7</sup>, Cicerone ha condensato la riflessione greca precedente e che, trasferendola in latino, ha segnato un nuovo inizio per la dottrina del comportamento decoroso<sup>8</sup>.

Quest'educazione al controllo non è artificiosa<sup>9</sup>. C'è nell'uomo, dice Cicerone, una disposizione naturale al *decorum*: lo prova la forma del corpo, che pone in evidenza «le fattezze e le parti che potessero avere un'onesta apparenza (*formam nostram reliquamque figuram, in qua esset species honesta*)» mentre nasconde quelle fatte per i bisogni naturali, che dovevano avere un *aspectum deformem atque turpem* (126)<sup>10</sup>. Il pudore (*hominum verecundia*) non è dunque altro che una forma di rispetto della costruzione naturale (*naturae fabricam*) del corpo, una sua estensione (127), e una forma di obbedienza agli insegnamenti della natura (*retinenda igitur est huius generis verecundia, praesertim natura*

5 Cfr. M. L. CATONI, *Schemata. La comunicazione non verbale nella Grecia antica*, Pisa, Edizioni della Normale 2005<sup>1</sup>, Torino, Bollati Boringhieri 2008<sup>2</sup>.

6 Sulla gestualità medievale come linguaggio non verbale si veda da ultimo C. FRUGONI, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal Medioevo*, Torino, Einaudi 2010, con bibliografia.

7 Sezione annunciata in I 14. Per un commento, cfr. A. R. DYCK, *A Commentary on Cicero's De officiis*, University of Michigan 1996, p. 238 sgg.; vedi anche E. NARDUCCI, «Il comportamento in pubblico. Cic. *de officiis* I, 126-149», *Maia* 36 (1984), pp. 203-229: p. 204 e ID., «Introduzione» a Cicerone, *I doveri*, Milano, BUR 1987, par. 5, pp. 45-56.

8 Ciò avviene per mezzo di un esercizio che mira a conseguire uniformità di comportamenti che è una forma di piacevolezza anche dei rapporti sociali, come ha scritto G. LOTITO, «Modelli etici e base economica nelle opere filosofiche di Cicerone», a cura di A. Giardina e A. Schiavone, *Società romana e produzione schiavistica*, vol. III (*Modelli etici, diritto e trasformazioni sociali*), Roma-Bari, Laterza 1981, pp. 79-126 e note pp. 364-386, in part. p. 115 sgg. e cfr. Cic. off. I, 125-126: *Nihil est autem quod tam deceat, quam in omni re gerenda consilioque capiendi servare constantiam.* (126) *Sed quoniam decorum illud in omnibus factis, dictis, in corporis denique motu et statu cernitur, idque positum est in tribus rebus, formositate, ordine, ornatu ad actionem apto, difficilibus ad eloquendum, sed satis erit intellegi, in his autem tribus continetur cura etiam illa, ut probemur iis, quibuscum apud quosque vivamus* [...].

9 LOTITO, cit., *ibid.*

10 Questo tipo di interpretazione finalistica della struttura del corpo è di derivazione stoica. Traccia di questa dottrina in [Galenos] *Introd.*, cap. 10,9 (p. 27,22-28,1 Petit = XIV 706 Kühn).

*ipsa magistra et duce*) (128). Il decoro coinvolge tutte le manifestazioni esterne della figura umana<sup>11</sup>, il suo modo di stare ferma e di camminare, di sedere o di giacere, l'atteggiamento del volto, lo sguardo, il movimento delle mani: *status, incessus, sessio, accubitio, vultus, oculi, manuum motus teneat illud decorum* (128)<sup>12</sup>. Tra tutti, Cicerone sceglie di fermarsi più a lungo sull'*incessus*, il camminare, che non deve essere né troppo lento, perché non sembri che ci muoviamo come se fossimo solennemente portati in processione, né troppo affrettato, perché allora il respiro diventa rapido, il volto si altera e si deforma (131: *Cavendum autem est ne [...] aut in festinationibus suscipiamus nimias celeritates quae cum fiunt anhelitus moventur vultus mutantur ora torquentur ex quibus magna significatio fit non adesse constantiam [...] si attentos animos ad decoris conservationem tenebimus*); la sezione si conclude poi sui moti dell'animo che, a loro volta, non debbono allontanarsi dal decoro dettato dalla disposizione naturale: *ne animi motus a natura recedant*<sup>13</sup>.

La fonte dichiarata del *de officiis* è il trattato di Panezio *Sul dovere* (περὶ τοῦ καθήκοντος) non conservato. La bibliografia moderna sul tema del *prepon* – questo è il corrispondente greco del latino *decorum* – è ricca, ed è in gran parte costruita su frammenti e riferimenti indiretti a quel testo; la nostra conoscenza del trattato di Panezio, anzi, si limita quasi esclusivamente a quanto si ricava da Cicerone. Ma altri testi possono essere presi come testimoni della dottrina greca dell'etichetta e del decoro.

### 3. I TRATTATI DEONTOLOGICI IPPOCRATICI

Dal grande bacino della perduta filosofia ellenistica sono giunti fino a noi nei manoscritti della collezione ippocratica due brevissimi trattati che sono illuminanti proprio sul tema dell'apparenza esteriore e dell'etichetta nei comportamenti intesi come strumento per ottenere un approccio facile tra medico, paziente e familiari, comportamenti che giovino insieme alla dignità del medico e a suscitare la confidenza

11 Cfr. anche Musonio fr. 8 (p. 34.18 sgg. Hense), citato da A. R. DYCK, *A Commentary on Cicero de officiis*, University of Michigan Press 1997, *ad loc.*, p. 301.

12 Leggo ora in A. FILIPPETTI, «Cicerone e Sallustio, L'effictio di Catilina», *Lexis* 28 (2010), pp. 385 sgg., un ritratto 'fisiognomico' di Catilina in Sall. *Cat.* 15, 4, che contiene un cenno sull'incostanza nel camminare: *citus modo, modo tardus incessus*. Anche Filippetti rinvia al *de officiis* e nota la presenza nello stesso contesto del riferimento al *vultus*.

13 La dipendenza di Ambrogio da Cicerone, come avevano già segnalano i suoi editori (p. es. M. Testard, «Corpus Christianorum», Series latina xv, Turnhout 2000, *ad loc.*) è evidente. All'interno di una serie di capitoli (cap. 71 sgg.) che si aprono con le parole *Est etiam in ipso motu, gestu, incessu tenenda verecundia*, Ambrogio così si esprime (cap. 74 = libro I XVIII): *Nec cursim ambulare honestum arbitror, nisi cum causa exigit alicuius periculi vel iusta necessitas. Nam plerumque festinantes anhelos videmus torquere ora etc.*

del malato. Uno dei due trattati porta il titolo *Il medico* ed elenca nel primo capitolo virtù morali e comportamenti esteriori del medico. Tra le virtù morali, l'autore raccomanda riservatezza e buona condotta di vita; quanto al carattere, raccomanda bontà d'animo nei confronti di tutti, dignità e al tempo stesso apertura umana: la precipitazione e l'eccessiva e facile disponibilità, nota l'autore, non sono apprezzati. Per quanto riguarda gli atteggiamenti fisici: volto serio e concentrato nel pensiero, ma non scontroso: l'atteggiamento scontroso è indice di misantropia, del tutto inadatta ad un medico, la facilità al riso è indizio di grossolanità<sup>14</sup>. L'attenzione al corpo e al comportamento esteriore del medico è ancora più esplicita nel *de bono habitu* o *decorum*<sup>15</sup> (in greco *Peri euschemosynes*) che al cap. 3 espone lo stesso tema cominciando con le prescrizioni relative alla veste, alla concentrazione in sé stessi (come *Il medico*), al modo di camminare (*pros ten poreien*), proseguendo poi con indicazioni più strettamente pertinenti alla figura del medico per concludere con il riferimento alla *charis*, la piacevolezza delle relazioni interpersonali che costituisce il modello ideale del medico ellenistico. Questi due testi non sono facilmente databili, è possibile tuttavia leggerli sullo sfondo delle iscrizioni onorarie delle città ellenistiche, attestate dal II sec. a.C. in avanti, che offrono un analogo sistema di valori e di etichetta<sup>16</sup>.

#### 4. IL TRATTATO *IL DISCEPOLO*

La figura del medico resterà caratterizzata in questo senso anche nei secoli successivi come mostra un breve testo (*Il Discepolo*) che potrebbe risalire al III-IV secolo, e che, diversamente dai due appena citati, ha avuto grande fortuna in età tardoantica e medievale; esso è noto in tre diverse redazioni greche, una redazione latina e una redazione araba, che insieme testimoniano la sua fortuna e la sua diffusione nel mondo medievale<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> *Med.* 1.

<sup>15</sup> *Decor.* 3.

<sup>16</sup> Sul tema il lavoro classico resta K. DEICHGRÄBER, *Medicus gratusus. Untersuchungen zu einem griechischen Arztbild*, «Ak. der Wiss. und Lit. in Mainz», 1970.

<sup>17</sup> Questo testo, che non è compreso nella collezione ippocratica dei mss. *Marc. gr.* 269 e *Vat. gr.* 276 (e dunque non compare nelle edizioni a stampa del *Corpus Hippocraticum*), è stato rimesso in circolazione da J. JOUANNA col titolo *Il discepolo*, cfr. da ultimo «La traduction arabe et la traduction latine du Testament d'Hippocrate (= *Quel doit être le disciple du médecin*) avec en appendice une nouvelle édition de la traduction latine», a cura di S. Fortuna, I. Garofalo, A. Lami, A. Roselli, *Sulla tradizione indiretta dei testi medici greci: le traduzioni*. Atti del III seminario internazionale di Siena, Certosa di Pontignano 18-19 settembre 2009, Pisa, 'Biblioteca di «Galenos» 3' 2010, pp. 11-31, con una ampia bibliografia completa e aggiornata (di prossima pubblicazione un altro saggio di Jouan-

Per quanto ignorato nella storiografia moderna<sup>18</sup>, questo testo ha fortemente determinato l'idea che l'età medievale e moderna si è fatta del medico ippocratico. In tutte le redazioni, si parla dell'abbigliamento del medico e un paragrafo è dedicato al suo modo di camminare e di entrare nella casa del malato<sup>19</sup>: «Cammini né troppo lentamente e con sussiego né troppo velocemente; entri dal malato camminando con calma (*Et aequaliter ambulet, non turbulenter neque tarde*)». Nonostante le varianti, le cinque redazioni concordano nel senso generale: il modo di camminare del medico, e il modo in cui egli si avvicina al malato entrando nella sua casa e si mette seduto devono essere improntati a compostezza. La compostezza è l'indizio che il paziente e i familiari sono in grado di cogliere immediatamente per farsi un'opinione sulle qualità professionali e personali del medico; il rapporto corpo-anima è esplicito nelle redazioni greche e in quella latina: l'aggettivo ricorrente è *kosmios*, col suo contrario *akosmos*; ad esso si aggiunge *harmodios*.

## 5. I TRATTATI DI FISIOGNOMICA

La figura del medico è figura paradigmatica di qualcuno che debba conquistare la fiducia di altri e conservarla, o che, come nel caso del *de officiis ministrorum* di Ambrogio, deve ricoprire un ruolo importante nella comunità. Torniamo dunque alla storia dell'*incessus* che avevamo intrapreso ponendoci sulla traccia ciceroniana indicata dalla Ricci (*supra*, n. 1) e seguiamo ora la pista della fisiognomica<sup>20</sup>. La letteratura fisiognomica documenta infatti a sua volta l'interesse per i diversi tipi di andatura, e in particolare l'Anonymus *de physiognomoniam liber* (II 3-145 Foerster), cap. 75, in part. 98, 7 sgg.: *cum autem celeritatem motuum pervideris atque incessus <et> oculorum perturbationem, capitis incostantiam, anhelitum spissum, haec indicia hominem cladium magnarum auctorem et immanis audaciae declarant*<sup>21</sup>. A me pare tuttavia che anche

---

na su questo stesso tema in *Officina Hippocratica*, a cura di Ch. Brochmann, K. D. Fischer, L. Perilli, A. Roselli). Un'ulteriore versione greca di questo testo, conservata nel ms. Bonon. 3236 è stata appena presentata con un sunto in italiano a cura di A. Bernasconi in B. Antonino e P. Moscatelli, *In BUB. Ricerche e cataloghi sui fondi della Biblioteca Universitaria di Bologna*, Bologna, Minerva edizioni 2010, p. 23.

18 Sebbene la versione latina fosse stata pubblicata fin dal 1900 (Vitelli) e quella greca da Deichgräber nel 1970 (cfr. *supra*, n. 16), la vera riscoperta di questo testo inizia con J. JOUANNA, «Hippocrate et la Collection hippocratique dans l'Ars medicinae», *Revue d'Histoire des Texts*, 23, 1993, pp. 95-111.

19 Si noti che in Cicerone *off. I*, 131 precede le osservazioni sul modo di camminare un'osservazione sull'abbigliamento.

20 Cfr. RICCI, cit., p. 239, n. 20; e già prima Testard, nell'edizione del testo.

21 FOERSTER, vol. I cxxxi-clxxv. J. André, *Anonyme latin, Traité de physiognomonie*,

l'Anonimo latino *de physiognomonia* (che riprende la tradizione peripatetica) riecheggi la dottrina che troviamo in Cicerone. Nell'Anonimo ritorna l'alterazione dell'*anhelitus* e del volto (qui specialmente gli occhi), e non manca neppure un'eco della nozione di *constantia*, evocata però, in forma negativa, a proposito del movimento scomposto del capo, mentre in Cicerone identifica il dato 'morale' che viene meno in coloro che si muovono in maniera veloce e scomposta (*off.* 131: *ex quibus magna significatio fit non adesse constantiam*). Nel trattato fisiognomico, che si rivela più estremista rispetto ai testi considerati finora, tuttavia, la scompostezza dei movimenti porta fino alla capacità di compiere azioni particolarmente violente (*cladium magnarum auctorem et immanis audaciae*).

## 6. IPOTESI CONCLUSIVA

Come la Ricci (p. 459) non ritiene che il testo fisiognomico latino sia una fonte di Ambrogio e preferisce parlare della fisiognomica come di un sapere diffuso nel IV secolo, lo stesso può valere molti secoli dopo per Dante: anche nel suo caso è ragionevole supporre che egli abbia quasi inconsapevolmente attinto ad un sapere diffuso e anche più complesso, come documentano i testi che riguardano la figura del medico. E tuttavia il riferimento all'*onestà*, che si legge nei due passi del III canto del *Purgatorio*, invita a non sottovalutare nella formulazione dantesca un'eco del passo di Cicerone, tanto più che il *de officiis* era molto letto nel Medioevo e Dante ne cita più volte il primo libro nel *Convivio*<sup>22</sup>.

Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"

---

Paris 1981. Vedi G. RAINA, Pseudo Aristotele. *Fisiognomica*. – Anonimo Latino. *Il trattato di fisiognomica*, Milano 2001, pp. 35-39.

<sup>22</sup> Sulla presenza del *de officiis* nel *Convivio* cfr. ora V. DI BENEDETTO, in Omero, *Odisea*, Milano 2010, *Introduzione*, cap. 16, pp. 115-120, che rintraccia nel cap. 103 dell'opera di Cicerone il germe della dottrina del 'fatti non foste a viver come bruti ma per seguir virtute e canoscenza', poi rielaborata in Boezio che resta la fonte più diretta alla quale potrebbe aver attinto Dante.





JULIA BOLTON HOLLOWAY

## LA VITA NUOVA: PARADIGMI DI PELLEGRINAGGIO\*

La *Vita Nuova* è, come la traduttrice Barbara Reynolds osserva, un'opera intorno alla poesia<sup>1</sup>, un'opera di un poeta per i poeti, e, come Charles Singleton ha acutamente dimostrato nel suo *Essay on the Vita Nuova*, un libro sul Libro<sup>2</sup>. In tal senso è autocosciente, autoreferenziale, autoriflessivo. È al contempo un testo bifronte, scritto con «*ambages*», oscure ambiguità, intenzionali duplicità di senso (*Eneide* VI, 29; *De vulgari eloquentia* I, x). Un testo ermeneutico e crittografico – di cui molti significati da decodificare hanno a che vedere con il pellegrinaggio – scritto in un'epoca in cui la teoria critica era la teologia, i testi sacri erano riflessi nei testi secolari, la riconciliazione delle *ambages* affidata al ricco pluralismo culturale.

L'ermeneutica della *Vita Nuova* può essere cifrata mediante l'archeologia del suo testo<sup>3</sup>, vale a dire tramite la sua intertestualità con un testo anteriore che a sua volta descrive una geografia aliena e «peregrina», estranea a quella di Dante; l'una la geografia della Palestina in Asia, l'altra la geografia del Sinai in Africa. E, tuttavia, rappresenta anche l'ambito geografico della natia Firenze, di Roma, e Compostela, in Europa. Servendosi dei paradigmi dell'Esodo e di Emmaus come di un palinsesto, Dante crea sul Vecchio e Nuovo Testamento e dà forma nuova all'ebraico, al greco e latino della Bibbia trasfondendoli nel volgare fiorentino. Il contesto culturale potremmo dire, inoltre, spiega sia il testo sia il suo metodo, decodificandone la crittogra-

---

\* Originariamente pubblicato in inglese, e con la traslitterazione in caratteri latini dei nomi ebraici delle XLII Stazioni, «Dante Studies», CIII (1985), 103-104. Opere citate DANTE ALIGHIERI, *Tutte le opere*, a cura di Luigi Blasucci, Firenze, Sansoni 1981; *La Vita Nuova*, Milano, Rizzoli 2001; *La Vita Nuova*, Milano, Mondadori 2001.

1 DANTE ALIGHIERI, *La Vita Nuova*, trad. Barbara Reynolds, Harmondsworth, Penguin 1969, p. 11.

2 CHARLES S. SINGLETON, *An Essay on the Vita Nuova*, Cambridge, Mass., Harvard University Press 1949, pp. 25-54.

3 MICHEL FOUCAULT, *The Archeology of Knowledge and the Discourse on Language* (New York, Pantheon 1982); FREDRIC JAMESON, *Metacommentary*, PMLA LXXXVI (1971), 9-17.

fia. Il presente saggio tenterà di dipanare quegli aspetti del suo enigma connessi con il pellegrinaggio ed i suoi due paradigmi, il paradigma dell'Esodo in Egitto (in Africa) e il paradigma di Emmaus in Palestina (in Asia), fissando lo sguardo sulla *Mappa mundi* 'T-O' medievale. Il Libro del Verbo (Torah, Vangelo, Corano) è il Libro del Mondo creato da Dio.

Il secolo XIII è il secolo del «dolce stil nuovo», il secolo dello «stile Gotico», che prendendo a prestito motivi dai Saraceni osservati in Spagna, in Sicilia, e nel Regno di Gerusalemme (perduto nel 1291 con la caduta di Acri) – dove la cultura cristiana con i suoi crociati e pellegrinaggi incontrò il ricco pluralismo degli altri popoli del Libro – rese ultracristiano tale materiale ultracivilizzato in antitesi al romanico, che si preferiva ora interpretare come Antico, che fosse romano o giudaico, ellenico o ebraico. Erwin Panofsky ha mostrato come quest'epoca si servisse di questi due stili in una lingua codificata, che trasmetteva Antico e Nuovo insieme. Quest'uno ad adempimento dell'altro, e non per abolirlo<sup>4</sup>. Erich Auerbach e Frederic Jameson hanno dimostrato come la teologia medievale coniugasse disparati modi di leggere i testi in una complementarietà, una ricca coesistenza che continuò nel tempo fino a che progressivamente il sistema divenne troppo difficile da controllare, sovraccarico e, in tempi più moderni, contraddittorio per i lettori<sup>5</sup>.

Al pellegrinaggio, visto dai teologi – e tra essi Filone Giudeo – come *paideia*, come percorso di formazione è associata la stessa *Vita Nuova*. Tradizionalmente si ritiene inoltre che Dante fece dono dell'opera a Brunetto Latini, suo maestro, accompagnandola con il sonetto in cui parla del suo testo come testo bifronte<sup>6</sup>. Tale testo funziona come epi-

---

4 ERWIN PANOFSKY, *Early Netherlandish Paintings: Its Origin and Character*, New York, Harper and Row 1971, vol. I, pp. 131-148.

5 ERICH AUERBACH, *Figura in Scenes from the Drama of European Literature*, trad. Ralph Manheim, New York, Meridian 1959, pp. 11-76; JAMESON, *Metacommentary*, pp. 9-10.

6 Il sonetto di Dante per Brunetto Latini – che accompagnava il suo dono pasquale del manoscritto della *Vita Nuova* – nella traduzione di Dante Gabriele Rossetti compare in *Dante and his Circle with the Italian Poets Preceding Him*, London, Ellis and Elvey 1892, p. 96; su questo sonetto si veda BRUNETTO LATINI, *Il Tesoretto*, a cura e trad. di Julia Bolton Holloway, New York, Garland 1987, p. xviii; testo italiano in *Raccolta di rime antiche toscane*, Palermo, Assenzio 1817, vol. II, p. 32: «Messer Brunetto, questa pulzella / Con esso voi si vien la Pasqua fare; / Non intendete pasqua da mangiare, / Ch'ella non mangia, anzi vuol essere letta. / La sua sentenza non richiede fretta, / Né luogo di rumor, né da giullare; / Anzi si vuol più volte lusingare, / Prima che in intelletto altrui si metta, / Se voi non la'intendete in questa guisa, / In vostra gente ha molti frati Alberti, / D'intender ciò, che porta loro in mano, / Color, v'me stringete senza risa, / E se gli altri de' dubbj non son certi, / Ricorrete alla fine a Messer Giano».

stemologia e dell'autore e del lettore. Ad entrambi viene chiesto di decifrarne il codice e risolverne l'enigma<sup>7</sup>. Molte sono, lungo i secoli antecedenti e susseguenti, le opere ad esso connesse: le *Confessiones* (*Le confessioni*) di Agostino, il *De Consolatione Philosophiae* (*La consolazione della filosofia*) di Boezio, lo *Speculum Stultorum* di Nigel Wireker, l'*Encomium moriae* (*Elogio della follia*) di Erasmo, l'*Utopia* di Thomas More, il *Pilgrim's Progress* (*Il viaggio del pellegrino*) di John Bunyan, *A Portrait of the Artist as a Young Man* (*Ritratto dell'artista da giovane*) di James Joyce. Queste opere utilizzano *personae* dell'autore e *specula*, maschere e specchi, sono dottamente facete e infantilmente arcane. Sono libri educativi e sulla formazione che si impernano sul fulcro delle conversioni («*Tolle, lege, tolle, lege*»), nella loro natura dialettica permeata di significati uguali e opposti.

Il secolo XIII è il secolo di Aristotele – autore reso ultraortodosso da Tommaso d'Aquino dopo l'amaro, iniziale rifiuto dei suoi scritti ritenuti eretici, e che Brunetto Latini insegnò a Dante – le cui opere furono parimenti prese a prestito dagli arabi, che diversamente dai cristiani preservarono i testi greci. Quello cui assistiamo qui è una svolta, un mutamento di paradigma di grande rilevanza per la cultura occidentale, quantunque censurato e mascherato<sup>8</sup>. Il secolo XIII è il secolo delle università, e tutti questi testi insieme, testi filosofici e teologici, greco-romani e giudaico-cristiani, furono fondamentali per l'aula universitaria medievale e per quelle istituzioni educative formatesi nelle scuole giuridiche e nelle cancellerie di quelle città che mancavano delle università. Brunetto Latini insegnava ai suoi studenti, ad Arras e a Firenze, ricorrendo ai testi acquisiti nella Spagna quasi saracena. Tra i suoi discepoli il giovane Dante Alighieri e Guido Cavalcanti<sup>9</sup>. Latini e Dante, maestro e discepolo, trasmisero quel nuovo sapere, inizialmente sospetto e controverso, ambedue riconciliando in una dialettica modello greco-arabo e modello giudaico-cristiano. La volontà di accogliere una duplicità di pensiero favorì ulteriormente l'unificazione di Vecchio Testamento e Nuovo a giustificazione dell'analoga giustapposizione di filosofia greco-romana, e teologia giudaica.

7 STANLEY E. FISH, *Progress in «The Pilgrim's Progress»*, in *Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature*, Berkeley, University of California Press 1972, pp. 224-64; HANS ROBERT JAUSS, *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. Timothy Bahti, Minneapolis, University of Minnesota Press 1982.

8 THOMAS S. KUHN, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, Chicago University Press 1970; FRANK KERMODE, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press 1967; JULIA BOLTON HOLLOWAY, *Twice-Told Tales: Brunetto Latino and Dante Alighieri*, New York, Peter Lang 1992, pp. 217-257.

9 BOLTON HOLLOWAY, *Alfonso el Sabio, Brunetto Latino, Dante Alighieri, «Thought»*, 60 (1985), 471; trattato ulteriormente in *Twice Told Tales*, cit.

co-cristiana. Beryl Smalley ha discorso di questo aspetto dello studio biblico medievale e Gabriel Astrik ne ha attestato la presenza negli stemmi delle Università medievali<sup>10</sup>.

Tale duplicità del secolo XIII, tale complementarità, permea profondamente la *Vita Nuova*, un testo averroistico e gotico che si serve di testi anteriori. Nella *Vita Nuova* Dante decostruisce la sua poesia giovanile fino a scoprire livelli di significato più profondi di quanto inizialmente sospettasse. Gioca con il senso duplice del testo, con la sua intertestualità in relazione al Libro di Dio e ai testi di Aristotele. Tale testo gli insegnerà l'*Etica* di Aristotele e il decalogo, la *Torah* data da Dio a Mosè. Vale a dire teologia e filosofia, ellenismo ed ebraismo. La *Vita Nuova* è, quindi, un'opera che presenta una mappa di *misreading*. È un testo bifronte con un testo di significato opposto nascosto sotto il testo di superficie. Entrambe le orditure, tuttavia, sono di valore, come il palinsesto di un manoscritto, dove un testo liturgico romanico è stato coperto da un Ovidio gotico o, come per il manoscritto di Brunetto Latini – il Marston 28, conservato a Yale – dove a un testo legale del secolo XIII si è sovrapposta la traduzione di Brunetto dell'*Etica* di Aristotele, opera che acquisita in Spagna fu trascritta durante il suo esilio in Francia dopo la battaglia di Montaperti e prima di quella di Benevento.

La *Vita Nuova* proposta come fulcro per lo studio del pellegrinaggio medievale e della poesia in ambito universitario potrebbe trasmettere un metodo per la decifrazione dei testi fondato sui due paradigmi dell'Esodo e di Emmaus e su mappe letterarie di pellegrinaggio. La prima parte del corso avrebbe una funzione propedeutica fornendo una conoscenza di base su come il mondo ebraico richiedesse a tutti gli ebrei maschi tre pellegrinaggi annuali al tempio di Gerusalemme, in occasione della Pasqua, per la Pentecoste, e per la Festa dei Tabernacoli. Tutti e tre ritualmente replicavano le peregrinazioni dell'Esodo, con i pellegrini che ponevano rami di palma sui corni dell'altare del Tempio. Esistono, quindi, due principali paradigmi di pellegrinaggio giudaico-cristiano, che ricorrono nei testi letterari medievali, il modello di Emmaus e il modello dell'Esodo. Liturgicamente e archeologicamente questi pellegrinaggi ebraici permeano profondamente i pellegrinaggi cristiani più tardi e offrono un modello sia alla *Vita Nuova* sia ad altri importanti testi di pellegrinaggio. La *Commedia*, il *Piers Plowman*, i *Canterbury Tales*.

---

10 BERYL SMALLEY, *The Study of the Bible in the Middle Ages*, Notre Dame, University of Notre Dame Press 1964; GABRIEL L. ASTRIK, *The Significance of the Book in Medieval University Coats of Arms*, in «Medieval and Renaissance Studies», a cura di O.B. Hardison, Jr., Chapel Hill, University of North Carolina Press 1966.

Dante, egli stesso prossimo all'esilio, nella *Vita Nuova* XL, profeticamente definì il pellegrino un esule:

E dissi «peregrini» secondo la larga significazione del vocabulo;  
ché peregrini si possono intendere in due modi, in uno largo e  
in uno stretto; in largo, in quanto è peregrino chiunque è fuori  
de la sua patria, in modo stretto non s'intende peregrino se non  
chi va verso la casa di sa' Iacopo o riede.

Riprendendo riguardo a questo le parole di Dante, Cesare Ripa nella sua *Nova Iconologia* sugli emblemi del Rinascimento, rappresenterà l'Esilio in figura di pellegrino.

## I. IL PARADIGMA DI EMMAUS

In Luca 24, scritto originariamente in greco, apprendiamo di due pellegrini in cammino sul far della sera verso una locanda fuori di Gerusalemme, ai quali si unisce un terzo, che inizialmente essi non riconoscono. Nella liturgia questo racconto del Vangelo veniva letto il martedì di Pasqua e sovente rappresentato come dramma accompagnato dal salmo CXIII, «*In exitu Israel de Aegypto*», cantato in latino e canto gregoriano. Si trattava del salmo della liturgia giudaica dell'«*Hallel*», in origine cantato in ebraico portando rami di palma nel pellegrinaggio al Tempio<sup>11</sup>, sempre intonato al *tonus peregrinus* (il IX tono salmodico).

Nella tradizione medievale, il secondo discepolo, non indicato per nome, diviene il giovane, imberbe Luca, lo stesso futuro autore ed Evangelista di quel racconto di pellegrini; il primo, il più anziano e barbuto Clèopa. Il testo di Luca parla dei due discepoli affermando «*oculi autem illorum tenebantur, ne eum agnoscerent*» [Ma i loro occhi erano incapaci di riconoscerlo] (24,16), mentre camminando «*dum fabularentur*» [discorrevano e discutevano insieme] (24,15), narrando racconti di pellegrini. Senza riconoscerlo, Clèopa dice a Gesù: «*Tu solus peregrinus es in Jerusalem, et non cognovisti quae facta sunt in illa his diebus?*» [Tu solo sei così forestiero in Gerusalemme da non sapere ciò che vi è accaduto in questi giorni?] (24,18). E Gesù – nell'iconografia medievale della scena sotto le spoglie di pellegrino – rispose loro: «*O stulti et tardi corde ad credendum in omnibus quae locuti sunt prophetae!*»

---

11 JOHN F. MAHONEY, *The Role of Statius in the Structure of the «Purgatorio»*, «79° Annual Report of the Dante Society» (1961), pp. 11-38, in particolare pag. 22; ERIC WERNER, *The Sacred Bridge: The Interdependence of Liturgy and Music in Synagogue and Church During the First Millenium*, London, Dobson 1959, pp. 419-421.

[Sciocchi e tardi di cuore nel credere alla parola dei Profeti!] (25), iniziando a raccontare loro dell'Esodo, la storia di Mosè e delle sue peregrinazioni nel deserto, come di una profezia riguardante se stesso. Ma è solo al momento della benedizione e allo spezzare del pane nella locanda che i discepoli lo riconoscono. Questa è ironia drammatica, connessa con l'enigma e le *ambages*. Siamo di fronte a un rovesciamento delle percezioni. Le *personae* e i lettori sono ingannati.

Il dramma liturgico fondato su Luca 24, l'*Officium Peregrinorum*, aveva presentato efficacemente i paradossi del riconoscimento e della resurrezione. Dante ricorrerà nuovamente, intertestualmente, a quell'episodio drammatico in *Purgatorio* XXI, 7-11 – «Ed ecco, sì come ne scrive Luca / che Cristo apparve a' due ch'erano in via, / già surto fuor de la sepulcral buca» – quando fa incontrare due poeti, Virgilio e Dante, con un terzo poeta, Stazio. L'incontro di due pellegrini con un terzo avviene, infine, apertamente come paradigma di Emmaus, laddove, in precedenza, per tutto l'*Inferno* e il *Purgatorio*, ogni incontro dei due, Virgilio e Dante, con altri, solo velatamente era avvenuto nella matrice del pellegrinaggio di Luca 24. Il racconto di Emmaus è infatti manifestamente fondato sull'iniziale non riconoscimento a causa della stoltezza e del peccato. È un *Pilgrim's Progress*, un *Viaggio* (una *paideia*) del pellegrino.

Il paradigma di Emmaus, del narratore del racconto che inizialmente è «tardo» da non discernere la presenza di Gesù in sembianze di pellegrino, è l'espedito del pellegrinaggio che Dante prende a prestito da Luca. È il mantello di cui l'autore si avvolge per il suo racconto, che è autocosciente, autoreferenziale, autoriflessivo. La narrazione peregrina della *Vita Nuova*. Dante assumerà nuovamente tale veste per la *Commedia*. Nella concezione figurale dantesca là egli è Luca, Virgilio il «suo» Clèopa e insieme «suo» Aronne. Questa narrazione di racconti di pellegrini suggestionerà anche Geoffrey Chaucer, James Joyce, T.S. Eliot, Graham Greene, Hermann Hesse. L'archeologia del paradigma di Emmaus influenzerà Dante, e proiettandosi oltre Dante stesso anche il futuro, e in larga parte proprio grazie a lui.

Nella *Vita Nuova* per due volte ritroviamo il racconto di Emmaus, e la prima volta in cui viene introdotto, nel capitolo nove, è «*mis-read*» e non è riconosciuto. La *Vita Nuova*, che per la simbologia numerale – il numero nove, in particolare – esige uno studio attento e approfondito, nello stesso titolo, ripetuto nella rubrica latina nell'*incipit* del testo, gioca sulle parole «nuova», «nove», in antitesi all'antichità del numero otto, al fonte battesimale ottagonale, all'imperatore pagano Ottaviano Augusto che all'Ara Coeli ebbe una visione della Vergine col Bambino. Questi due numeri, otto e nove, nella simbologia numerale medie-

vale divengono i numeri della conversione, i numeri del passaggio dal vecchio al «dolce stil nuovo». Così è per Agostino che giunge alla conversione nell'ottavo libro delle *Confessioni*, al battesimo alla nuova vita nel nono, e Beatrice è identificata con il numero nove, è «uno nove», (XXIX-XXXIX). Dante richiama qui l'attenzione sul suo codice e sui modi per poterlo decifrare. Robert Hollander fa notare che nella *Vita Nuova* la stessa sibillina Beatrice appare a Dante nove volte<sup>12</sup>.

È possibile cogliere un'ulteriore relazione con il paradigma di Emmaus rispetto a quella che potrebbe essere evidente a un lettore moderno se consideriamo l'*Officium peregrinorum* del martedì di Pasqua, uno dei drammi liturgici monastici, che non soltanto utilizzava il salmo CXIII «*In exitu Israel de Aegypto*» della liturgia pasquale, ma poneva anche a prefazione del dramma l'inno «*Jesu, amor et desiderium*» [Gesù, amore e desiderio]<sup>13</sup>. Inoltre pronunciando ROMA a ritroso, il pellegrinaggio a Roma era verso AMOR, verso Amore. Sovente facendo ricorso al paradigma di Emmaus, i testi medievali coniugavano l'erotico e il Cristologico, come con l'incontro di Tristano con due pellegrini veneziani sulle sponde di Tintagel nel suo pellegrinaggio non verso Cristo ma verso Isotta, con il pellegrinaggio di Petrarca verso Laura (Sonetto XVI), quello del Troilo di Chaucer nel mancato convegno con Criseida, e a Verona con il pellegrinaggio del Romeo di Shakespeare verso Giulietta<sup>14</sup>. Dietro il gioco medievale sul pellegrinaggio, che può e dovrebbe essere casto – tuttavia, trattato in chiave parodica come fosse lussurioso – ritroviamo, in parte, le parole di 1 Pietro 2, 11: «*Carissimi, obsecro vos tamquam advenas et peregrinos abstinere vos a carnalibus desideriis, quae militant adversus animam*» (Carissimi, io vi esorto, come stranieri e pellegrini sulla terra ad astenervi dai desideri della carne, che fanno guerra all'anima). Le proibizioni provocano ridanciane sfrenatezze, burleschi saturnali.

In questo capitolo nove Dante è partito da Firenze (in cammino proprio come Luca e Clèopa che sono lontani da Gerusalemme), quando per via incontra Amore nelle sembianze di pellegrino: «E però

12 ROBERT HOLLANDER, «*Vita Nuova*: Dante's Perceptions of Beatrice», «Dante Studies», XCII (1974), pp. 1-18.

13 EDMOND DE COUSSEMAKER, *Drames liturgiques du Moyen Age*, Paris: Vatar, 1861; GIAMPIERO TINTORI, *Sacre rappresentazioni del manoscritto 201 della Bibliothèque Municipale di Orléans*, Cremona, Athenaeum Cremonense 1958, p. lxxi.

14 WILLIAM SHAKESPEARE, *Romeo and Juliet* I, vv. 95-113; ROGER SHERMAN LOOMIS, *The Romance of Tristan and Ysolt*, New York, Dutton 1967, pp. 28-33; MIKHAIL BAKHTIN, *Rabelais and his World*, trad. Helene Iswolsky, Cambridge, Mass., MIT Press 1968, pp. 1-58, 437-474; VICTOR TURNER, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, Ithaca, Cornell University Press 1971, passim; MARIA CORTI, *Models and Antimodels in Medieval Culture*, NLH, X (1979), pp. 339-356.

lo dolcissimo signore [...] ne la mia immaginazione apparve come peregrino leggermente vestito e di vili drappi». Dante, per essere un pellegrino, è impropriamente a cavallo: «Cavalcando l'altr'ier per un cammino»; il pellegrino Amore è giustamente a piedi, e verosimilmente scalzo. (John Donne, quattro secoli dopo, giocherà con quel paradosso nel suo «Venerdì Santo cavalcando verso ovest»). Nella *razio* del suo poema Dante rimarca quel all'improvviso Amore «disparve» così come nel paradigma di Emmaus Cristo «*evanuit*». Ma, in questo luogo del testo, l'apparizione del suo Amore, è più quella di Cupido che non quella di Cristo. A questo punto del pellegrinaggio della *Vita Nuova* i riferimenti cristologici sono con intenzionalità mantenuti vaghi e oscuri per la sua persona assimilata a Luca, che è tardo e lento a credere, e per il lettore stesso che è specchio di lui.

Il capitolo XL della *Vita Nuova* è l'altra metà di questo *symbolon* (paradigma di Emmaus) con i versi del sonetto:

Deh peregrini che pensosi andate,  
forse di cosa che non v'è presente  
venite voi da sì lontana gente,  
com' a la vista voi ne dimostrate,  
che non piangete quando voi passate  
per lo suo mezzo la città dolente,  
come quelle persone che neente  
par che 'ntendesser la sua gravitate?

Il commento relativo prosegue parlando di pellegrini che passando per Firenze si recano a Roma per mirare «quella immagine benedetta la quale Iesu Cristo lasciò a noi per esemplo de la sua bellissima figura»<sup>15</sup>.

Nella *Vita Nuova* IX quell'immagine di Cristo era confusa, nella *Vita Nuova* XL è rivelata. Il *Viaggio del pellegrino* dell'opera è volutamente quello di 1 Corinzi 13,12: «*Videmus nunc per speculum in aenigmate, tunc autem facie ad faciem; nunc cognosco ex parte, tunc autem cognoscam sicut et cognitus sum*» [Ora vediamo come in uno specchio, in maniera con-

---

<sup>15</sup> Si suppone, in genere, trattarsi del panno della Veronica, esposto in San Pietro ai pellegrini il venerdì santo. Ma uno studio della pratica del pellegrinaggio a Roma nel secolo XIII indica, invece, trattarsi del Volto Santo di Cristo nel mosaico absidale di San Giovanni in Laterano, che si narra fosse miracolosamente fluttuato nella basilica attraverso la porta dorata. Guardare questo Santo Volto, meritava al pellegrino, anche nel secolo XIII, l'indulgenza plenaria. Il Laterano, quindi, in importanza e santità di gran lunga superava il Vaticano. HARTMANN GRISAR, *History of Rome and the Popes in the Middle Ages*, trad. Luigi Cappadelta, London, Herder 1911, vol. III, pp. 302-303.



fusa; ma allora vedremo a faccia a faccia. Ora conosco in modo imperfetto, ma allora conoscerò perfettamente, come anch'io sono conosciuto]<sup>16</sup>.

In rapporto a questo pellegrinaggio Dante dà una definizione accurata e puntuale delle diverse tipologie di pellegrini in relazione alle loro mete geografiche: Gerusalemme, Compostela o Roma:

[...] chiamansi palmieri in quanto vanno oltremare, là onde molte volte recano la palma; chiamansi peregrini in quanto vanno a la casa di Galizia, però che la sepultura di sa' Iacopo fue più lontana de la sua patria che d'alcuno altro apostolo; chiamansi romei in quanto vanno a Roma, là ove questi cu'io chiamo peregrini andavano.

Dante vuole qui sottintendere che la sua città, attraversata da questi pellegrini, è un'altra città di pellegrini, è un'altra Gerusalemme. Citando Geremia: «*Quomodo sedet sola civitas*» [Ah! Come sta solitaria la città], egli stabilisce tra Firenze e Gerusalemme un'analogia. L'una per la perdita di Beatrice rispecchia l'altra per la morte di Cristo, ad imitazione del modo in cui Cristo considera le profezie riguardo a sé stesso nel Vecchio Testamento come adempiute nel Nuovo. Dante trae Firenze nel paradigma di Emmaus e la prima volta avviene in modo oscuro, la seconda in modo manifesto. In *Arte e illusione*, E. H. Gombrich ha discusso di questa abilità di sostituire una città con un'altra, nell'arte e nelle stampe; altrettanto fece Emile Mâle<sup>17</sup>. La medesima cosa possiamo osservare nei casi in cui un monte viene identificato con un altro, come il Monte Ceceri con il Monte Sinai o con il Monte Ecla in Islanda.

## II. IL PARADIGMA DELL'ESODO

Sulla strada per Emmaus, Cristo, Luca, e Clèopa narrano storie, e

---

16 GERHART B. LADNER, *Idea of Reform: Its Impact on Christian Thought and Action in the Age of the Fathers*, New York, Harper 1967, esamina brillantemente l'importanza di questo concetto nella cristianità.

17 E. H. GOMBRICH, *Art and Illusion*, Princeton, Princeton University Press 1961, pp. 68-69; EMILE MÂLE, *The Gothic Image: Religious Art in France in the Thirteenth Century*, trad. Dora Nussey, New York, Harper e Row 1958, p. 2. Sigmund Freud ne *Il disagio della civiltà* vede tra la città di Roma e la mente umana un'analogia, Roma e la mente umana sono viste come un palinsesto nel tempo e nello spazio; e in *Lutto e Melanconia* descrive come nella melanconia patologica si ha una forte identificazione con l'oggetto perduto. La morte di Beatrice l'8 giugno 1290 e la caduta di Aciri il 18 maggio 1291 nella Firenze di Dante sono specchio e della perdita di Cristo e della perdita di Gerusalemme.

uno dei racconti di Cristo è su Mosè, verosimilmente includendo anche la narrazione dell'Esodo. Sappiamo che nell'*Officium Peregrinorum* veniva cantato quel salmo CXIII «*In exitu Israel de Aegypto*», il dramma liturgico dei Vespri del lunedì di Pasqua, narrando nuovamente il racconto dell'Esodo. Gli stessi racconti dell'Esodo e di Emmaus erano visti l'uno quale palinsesto dell'altro<sup>18</sup>. Richiamiamo anche alla memoria come i nomi ebraici e le quarantadue stazioni dell'Esodo corrispondano al tempo stesso a lettere e numeri, rendendo a tutti noi – italiani, latini, greci, ebrei – riconoscibile una consonanza tra le lingue del Libro fondata sul pellegrinaggio. Da questi due racconti intrecciati adottando le loro analogie Dante crea un terzo racconto fiorentino, con la medesima grande cura con cui Bach avrebbe composto una fuga o una *passacaglia*<sup>19</sup>.

Il pellegrinaggio di Israele nel Deserto del Sinai in quasi tutta la Torah, Esodo, Levitico, Numeri, Deuteronomio è narrato nella sua forma compiuta. Il nucleo primitivo della narrazione in forma più breve e compatta (come nel salmo CXIII), matrice e indice della narrazione in tutti gli altri libri, è presente, con l'enumerazione di tutte le quarantadue stazioni, in Numeri 33. Dante si serve delle Stazioni dell'Esodo, con al centro il Monte Sinai, come di un Libro della memoria, un Teatro della memoria, un pellegrinaggio della memoria per la crittografia della memoria della sua *Vita Nuova*. E se ne serve come di un sistema di categorie per la suddivisione dell'opera in quarantadue capitoli, facendo della *Vita Nuova* un ermetico pellegrinaggio nel deserto del Vecchio Testamento, e un pellegrinaggio nel Nuovo che sarà rivelato. Nel presente saggio, dapprima sul piano generale, poi in modo specifico e puntuale, tratterò delle stazioni dell'Esodo di Numeri 33 – corrispondenti, come E. Proto (1912) e Robert Hollander (1974) osservano, alla suddivisione che secondo la tradizione Dante diede alla *Vita Nuova*<sup>20</sup>. (Seppur in numero esiguo alcune edizioni della *Vita Nuova*, come l'edizione di Michele Barbi del 1907, operano un cam-

---

18 JONATHAN D. SPENCE (*Il Palazzo della memoria di Matteo Ricci*, Milano, Il Saggiatore 1987), *The Memory Palace of Matteo Ricci*, Harmondsworth, Penguin 1985, pp. 128-161, ha trattato del Teatro della memoria e del Palazzo della memoria come sistema mnemonico che il missionario gesuita, Matteo Ricci, ideò e adottò in Cina. Per questo egli ricorre al racconto e alle immagini dei pellegrini di Emmaus.

19 DOUGLAS R. HOFSTADTER, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, New York, Vintage 1979; OTTO VON SIMSON, *The Gothic Cathedral: Origins of Gothic Architecture and the Medieval Concept of Order*, Princeton, Princeton University Press 1974, p. 42; KATHI MEYER, *The Eight Gregorian Modes on the Cluny Capitals*, «Art Bulletin», XXXV (1952), pp. 81-82, ha discorso dei capitelli nei chiostri come a rispecchiare armonie musicali.

20 ENRICO PROTO, «Rassegna critica della letteratura italiana», 17 (1912), p. 246; HOLLANDER, *Dante's Perceptions of Beatrice*, «Dante Studies», XCII (1974), 18, n. 38.

biamento della numerazione da quarantadue a quarantatré *capitoli*. Bisogna osservare, tuttavia, che nell'edizione del 1996 curata da Guglielmo Gorni la divisione del testo è in trentuno *paragrafi*.)

L'Esodo fu un evento storico e, per Filone Giudeo, Sant'Agostino ed altri ancora, anche un evento letterario. È una storia di liberazione, una *paideia*, è il *Bildungsroman* di Israele – così come con grande accuratezza lo definirà Dante nell'Epistola a Cangrande della Scala. Agostino, rammentiamo, sosteneva essere lecito predicare sermoni cristiani attingendo dalla poesia pagana. Dio stesso disse agli Israeliti di prendere a prestito oggetti d'oro dagli Egiziani e portarli con loro nel deserto (Esodo 12, 35)<sup>21</sup>. Di quell'oro se ne servirono dapprima per forgiare il vitello d'oro, quando gli Israeliti andando da Aronne gli dissero: «*Surge, fac nobis deos*» (32,1). Così agendo gli Israeliti infransero il comandamento contro l'idolatria, contro la fabbricazione di falsi idoli. Danzando nudi attorno al vitello infransero anche il comandamento contro l'adulterio e la concupiscenza. E per questi loro atti furono molto severamente puniti. Lo stesso oro egiziaco servì in seguito per adornare l'Arca che custodiva le tavole della legge che contenevano i comandamenti. Tra gli altri, i comandamenti contro l'idolatria e l'adulterio. Nel predicare un sermone cristiano ai pagani Ateniesi in mezzo all'Areòpago Paolo si servì di citazioni tratte dalla poesia tragica greca (Atti 17). In genere i Padri della Chiesa si riferivano a questi due episodi per sostenere che materiale pagano, come con l'oro egiziaco e la poesia greca, poteva essere utilizzato per intenti cristiani. L'Esodo era visto, quindi, e come liberazione storica, e come un'allegoria sulla poesia e la sua duplicità. Dante, rammentiamo, replicherà la medesima cosa nel *Purgatorio*. Nel manoscritto napoletano (ca. 1370), ora British Library Additional 19587, folio 62, *Purgatorio* I, nella miniatura a piè di pagina a sinistra vediamo Catone come Mosè, a destra nella veste di Aronne Virgilio battezza Dante e lo cinge con un giunco di mare. Il battesimo è sempre figura del *Mare rubrum*, in ebraico, *Yam suf*, «Mare dei giunchi». In *Purgatorio* II, Virgilio lasciando che i pellegrini si abbandonino all'ascolto del canto di Casella della lirica d'amore di Dante provoca lo sdegno di Catone; Aronne ai piedi del Monte Sinai fabbrica il Vitello d'Oro accendendo l'ira di Mosè. Nella *Vita Nuova*, Dante si servirà di Beatrice e come «vitello d'oro» e come «Tabernacolo dell'Arca». Ella rappresenta sia la poesia sia la teologia; e la concupiscenza e la carità.

Il Medioevo, le sue cattedrali e *summae* tennero fortemente in gran

---

21 SANT'AGOSTINO, *On Christian Doctrine*, trad. D. W. Robertson, Jr., Indianapolis, Bobbs-Merrill 1958, p. 75.

conto l'affermazione biblica secondo la quale Dio ha disposto il mondo con misura, calcolo e peso (Libro della Sapienza di Salomone 11, 20)<sup>22</sup>. Trentatré sono gli anni di Cristo al momento della Sua crocifissione. Il Libro dei Numeri, nel trentatreesimo capitolo, procede con l'enumerazione delle quarantadue stazioni dell'Esodo. Queste quarantadue stazioni, le tappe percorse dai pellegrini, furono di grande importanza sia nel mondo ebraico sia nel mondo cristiano. A loro imitazione nelle chiese di Roma, includendo le sette maggiori basiliche, furono fissate le stazioni di pellegrinaggio. A imitazione e delle une e delle altre, a Gerusalemme i francescani fissarono infine quattordici stazioni di pellegrinaggio a rappresentare i quattordici eventi della crocifissione, che corrispondono alle quattordici Stazioni della Via Crucis. L'elencazione delle quarantadue stazioni dell'Esodo di Numeri 33, unitamente al significato dei nomi ebraici come offerti da Filone, Origene, Ambrogio, Gerolamo, Beda, Pier Damiani, è stato oggetto di trattazione in guide per i pellegrini e nella *Glossa Ordinaria*<sup>23</sup>. In Numeri 33 essa funzionava come *gematria*, con le lettere corrispondenti a numeri e i numeri corrispondenti a lettere. Qui, anziché solo numeri e lettere, sono fatti corrispondere numeri e nomi, in un'intertestualità di spazio e tempo nell'Universo inteso come Libro scritto da Dio. Per Dante l'elencazione delle quarantadue stazioni acquista il valore di sistema, un sistema analogo a quello che più tardi Eco adotterà per la biblioteca ne *Il nome della rosa*, lì basato sull'Apocalisse; qui per la *Vita Nuova* da Dante su Numeri 33.

È giusto anche supporre che Dante disponesse probabilmente del *De XLII mansionibus filiorum Israel tractato* di Sant'Ambrogio e dell'Epistola 78 di Girolamo a Fabiola, «Ad Fabiolam de mansionibus filiorum israhel per heremum», che enumerano le stazioni dell'Esodo, traducendone – più o meno accuratamente – i nomi ebraici<sup>24</sup>. Questo si ripete nella *Glossa Ordinaria*, un testo particolarmente interessante in quanto fonde i significati delle Scritture ebraiche e del Testamento greco, vedendo tutti gli eventi in Numeri 33 in relazione a Cristo. Certamente significativo risulterebbe uno studio comparato mettendo a

22 SIMSON, *The Gothic Cathedral*, cit., pp. 21-50.

23 *Patrologia Latina*, a cura di J. P. Migne, vol. CXIII, coll. 438-444.

24 [PSEUDO-]AMBROGIUS, *De XLII mansionibus filiorum Israel tractato*, PL, vol. XVII, coll. 9-40. Indirizzo Web: <[http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0339-0397\\_Ambrosius,\\_De\\_XLII\\_Mansionibus\\_Filiorum\\_Israel\\_Tractatus,\\_MLT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/02m/0339-0397_Ambrosius,_De_XLII_Mansionibus_Filiorum_Israel_Tractatus,_MLT.pdf)>; SAN GIROLAMO, *Epistola 78, Ad Fabiolam de mansionibus filiorum israhel per heremum*, CLCLT.CD della Universitas Catholica Lovaniensis/Brepols, Cetedoc Library of Christian Latin Texts; *Il Viaggio dell'Anima*, a cura di Manlio Simonetti, Giuseppe Bonfrate e Piero Boitani, Milano, Mondadori 2007; The Madaba Mosaic Map, indirizzo Web: <<http://198.62.75.1/www1/ofm/mad>>.

confronto il testo crittografico di Dante e due racconti di pellegrini. Tra questi Pellegrino anonimo VI (Pseudo-Beda), del secolo XII, e Fetellus, del secolo XIII, e presumibilmente, quindi, più corrotto. John Demaray considera anche *La fonte della Divina Commedia* di Paolo Amaducci cercando, quantunque in modo forzato, di equiparare nella sua interezza il *De Quadragesima, et quadraginta duabus Hebraeorum mansionibus* di Pier Damiani a questo testo<sup>25</sup>. Per quanto ho conoscenza non è stato finora compiuto alcun tentativo per stabilire un'esatta corrispondenza tra le quarantadue stazioni dell'Esodo e la *Vita Nuova*, quest'una come mappa, sottotesto, o palinsesto.

Procedendo nel raffronto tra questi resoconti di pellegrinaggi e le narrazioni di Numeri 33 avvertiamo un certo livello di confusione; quantunque tutti rendano crittografico il significato strutturale della *Vita Nuova*, come se una versione di almeno uno di questi resoconti fosse a portata di mano di Dante nel momento in cui scriveva il testo. Un lavoro di ricerca nelle biblioteche fiorentine potrebbe farci scoprire di quali manoscritti effettivamente si servì Dante. Per certo in alcuni casi il parallelismo sarebbe perfetto, non così in altri, come se Dante – che non conosceva l'ebraico – avesse utilizzato le stazioni dell'Esodo quale schema preparatorio per la sua opera, allo stesso modo delle sinopie – gli schizzi preparatori poi coperti – dell'affresco che illustra il pellegrino a Tavant. Andata oggi oramai perduta la copertura sono venuti alla luce il disegno originale dal colore rosso bruno.

Con acuto sguardo critico James Rose MacPherson osserva che Fetellus «introduce una lunga proposizione per quanto concerne l'itinerario dell'Esodo, nella quale fa menzione di alcune leggende degne di nota offrendo molte strane interpretazioni dei nomi delle stazioni delle peregrinazioni nel deserto. Queste spiegazioni pur apparendo talvolta del tutto fantasiose e ridicole, non lo sono al tempo stesso più di quanto fosse comune osservare sino a epoca relativamente recente»<sup>26</sup>. Bisogna, tuttavia, ammettere che il tono dei racconti fondato sulla credulità suoni alquanto strano a un lettore moderno. Oggi siamo nominalisti. Il sistema di Umberto Eco soltanto accidentalmente è congruente con gli eventi così come traspaiono nel tessuto creativo del suo romanzo giallo *Il nome della rosa*, quantunque si tratti di eventi da lui stesso creati. Ma per il pensiero altomedievale i nomi, i luoghi, i loro significati, le loro etimologie sono disegno di Dio, sono creati da

---

25 JOHN G. DEMARAY, *The Invention of Dante's Commedia*, New Haven, Yale University Press 1974, pp. 46-47, 155-156; PAOLO AMADUCCI, *La fonte della Divina Commedia*, Rovigo 1911, vol. 2.

26 FETELLUS, *Palestine Pilgrims' Text Society*, a cura di James Rose MacPherson, London 1887-1897, vol. V, pp. 14-22, p. vii.

Dio. È questo lo spirito che permea tali racconti.

John Demaray, per il suo *Invention of Dante's Commedia*, ripercorre l'itinerario dell'Esodo visitando il Monastero di Santa Caterina sul Monte Sinai qui scoprendo che le guide ancora ripetevano ai pellegrini, e quasi parola per parola, le formule così come riportate nelle guide per pellegrini di epoca medievale. Ma egli applica le Stazioni dell'Esodo solo alla *Commedia* e non alla *Vita Nuova*. Da qui risulta chiaro quanto viva ancora sia la tradizione e la memoria dei luoghi meta di pellegrinaggio, in cui il Mondo e il Libro, come Singleton ha dimostrato nel suo *Essay on the Vita Nuova*, divengono una cosa sola. Nel Monastero di Santa Caterina la magnifica icona di Cristo con il Libro che contiene Numeri 33 e Luca 24 rispecchia per analogia Mosè con le Tavole della Legge<sup>27</sup>. Questo è il «libro de la memoria» di Dante.

Torniamo ora alla *Vita Nuova* e procediamo ad un'analisi del testo con a nostra disposizione i palinsesti del pellegrinaggio di Numeri 33, servendocene come di un libro codice per la crittografia dell'opera, e vediamo quello che accade. Dante osserva nell'avvio che il suo palinsesto si apre con «una rubrica la quale dice: *Incipit vita nova*» [una riga vergata in rosso dove si legge: qui inizia la *Vita Nuova*]. Nella Vulgata latina il Mar Rosso è il «*mare Rubrum*», il mare del Salmo CXIII del rito del battesimo a Pasqua. La Chiesa vedeva un'analogia tra il passaggio del Mar Rosso e il battesimo.

È semplice leggere Numeri 33, o anche ascoltare il file audio in ebraico disponibile sul Web; la ripetizione, lettura (lettere) e ascolto (suono), rinforza la memoria<sup>28</sup>. Questo perché l'elenco delle stazioni o «mansioni» comprese tra il «*mare Rubrum*» e il fiume Giordano dell'Esodo in Numeri 33 è dato in modo molto primitivo, come il Catalogo delle navi di Omero, come l'elenco genealogico delle quarantadue generazioni di Cristo nel Vangelo di Matteo, come la registrazione della sua genealogia dalla viva voce di un Maori<sup>29</sup>.

I: Ramses, **רמסס**. La prima stazione Ramses significa «confusione» e «penitenza». La prima parte della *Vita Nuova* rappresenta l'inizio del pellegrinaggio di Dante assimilato alle peregrinazioni dell'Esodo dall'Egitto a Israele, dalla confusione alla chiarificazione, dalla nascita alla vita fino alla salvezza. Pellegrinaggio questo che egli può intraprendere dopo aver compiuto la «spoliazione degli Egiziani». Gero-

---

27 KURT WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai*, Princeton, Princeton University Press 1976, vol. I, pp. 13-15, Icona B. 1.

28 Indirizzo Web: <http://media.snunit.k12.il/kodeshm/mp3/t0433.mp3>.

29 Il file audio con la voce di Peter Neville è disponibile sul Web all'indirizzo <http://www.florin.ms/Maori1.mp3>.

lamo e Pseudo-Beda danno come data d'inizio di Numeri 33 il secondo giorno dopo la Pasqua, nel calendario liturgico giorno della lettura del Vangelo del racconto dell'Incredulità di Tommaso, episodio sovente incluso nell'*Officium Peregrinorum* del martedì di Pasqua. In questo dramma Cristo dice a Tommaso: «*Quia vidisti me, Thoma, credidisti; beati qui non viderunt e crediderunt*». Tutti aspetti che ritroviamo evocati nel testo di Dante.

II: Succoth, סֻכּוֹ. La seconda stazione è quella di Succot («Tabernacolo», «tende»). Nell'Esodo e altrove è detto che il colore dominante dell'Arca dell'Alleanza del Tabernacolo di Dio è il rosso, il cremisi, lo scarlatta. E questa è la veste di Beatrice: «Apparve vestita di nobilissimo colore, umile ed onesto, sanguigno». Il Tabernacolo dell'Arca doveva essere custodito nel *Sancta Sanctorum*, nel Tempio di Gerusalemme. Dante dice qui «lo quale dimora ne la secretissima camera de lo cuore». È qui significativo osservare che Beatrice è associata a Miriam, a Maria, e a Cristo. Nel racconto dell'Esodo della Vulgata il nome di Miriam è quello di Maria, e gli Apocrifi raccontano la storia della Vergine che fila e tesse la tela rossa per la cortina del Tempio, essendo ella stessa l'*Arca Dei*, l'Arca di Dio<sup>30</sup>. L'ufficio di Dante qui diviene e quello di Mosè davanti al rovelto ardente e quello di Aronne al quale è concesso accedere al *Sancta Sanctorum*, seppur una sola volta all'anno. Perfettamente appropriato qui «l'oro egiziaco» di Omero: «Ella non pareva figliuola d'uomo mortale, ma di deo». Nell'inno alla Vergine che Dante mette in bocca a san Bernardo, Maria come «figlia del suo figlio» è il paradosso di *Paradiso* XXXIII, 1-36. La reazione di Dante alla visione di Beatrice è quella di Mosè alla visione di Dio. Nell'icona del Monastero di Santa Caterina Dio e Mosè sono l'uno specchio dell'altro. La *Glossa Ordinaria* associa in modo assoluto Mosè a Cristo: «*Moses id est Christus*». L'iconografia medievale connette la visione di Dio di Mosè nel rovelto ardente alla visione della Vergine con il Bambino di Ottaviano Augusto cogliendovi un'analogia. In questo sistema né la persona né il genere debbono di necessità rimanere fissi; il palinsesto può variare le *dramatis personae*.

III: Etham, אֶתָם. La terza stazione, Etam, è quella della colonna di nubi e di fuoco. È la stazione del «coraggio», della «perfezione», e della «solitudine». Qui Dante incontra la mirabile Beatrice dapprima vestita di colore bianchissimo, e in una visione «avvolta in uno drappo sanguigno» tra le braccia di Amore. Dante è dapprima timoroso e

30 GAIL MACMURRAY GIBSON, *The Thread of Life in the Hand of the Virgin*, Duke University Art Museum 1972, ripubblicato in *Equally in God's Image: Women in the Middle Ages*, a cura di Julia Bolton Holloway, Joan Bechtold, Constance S. Wright, New York, Peter Lang 1990, pp. 144-63.

trepidante, la stessa Beatrice timida e paurosa. Né l'uno né l'altra mostrano audacia. Per giungere a questa visione, durante la quale egli intende le parole «*Ego dominus tuus*» [Io sono il tuo signore], Dante si è ritirato nella solitudine della sua stanza. Le corrispondenze tra queste sezioni sono nuovamente molto chiare.

IV. Phihahiroth, פְּנֵי הַחִירָת. Il quarto luogo è Pi-Achiroth, il luogo dove crescono le canne; qui Dante è divenuto così debole e fragile, «di sì fraile e debole condizione», da generare grande apprensione tra i suoi amici. È «fragile come una canna».

V. Mara, מָרָה. La quinta stazione è quella di Mara, che significa «amarezza», associata anche con un gioco di parole a «Maria». Dante parla di bearsi alla vista de «la regina della gloria», attributo comunemente riservato alla Vergine Maria, qui, piuttosto chiaramente, detto di Beatrice.

VI. Elim, אֵילִם. La sesta è la stazione di Elim, «arieti», nota per le sue dodici sorgenti d'acqua e settanta palme. A questo punto mi sorge spontanea la domanda se esistano dei manoscritti che parlino di «settanta», piuttosto che non di «sessanta» donne alle quali egli scrive il suo *serventese*.

VII. Mare rubrum (Yam-suf), יַם־סוּף. La settima stazione è quella del cammino compiuto dagli Israeliti quando si accampano presso il Mar Rosso («Mare delle canne»), agitato dai tempestosi flutti. Qui Dante parla due volte del viaggio nel suo sonetto in volgare: «O voi che per la via d'Amor passate, / attendete e guardate / s'elli è dolore alcun, quanto 'l mio grave»; ritroviamo ancora reminiscenze di questo, o, piuttosto, questo è riecheggiato, nelle parole di Geremia in un latino grave: «*O vos omnes qui transitis per viam, attendite et videte si est dolor sicut dolor meus*» [tutti voi che andate per via, osservate, e guardate se c'è alcun dolore simile al mio]. Queste sono le parole che sovente troviamo incise ai piedi della croce. Ma Dante impiega il linguaggio religioso in modo blasfemo, bachtianamente, per la concupiscenza piuttosto che non per la carità.

VIII. Sin, סִין. L'ottava tappa è quella del deserto di Sin, che significa «roveto» e «odio». In questo capitolo Dante compiangere la morte di una giovane bella donna e biasima la morte come sua nemica che egli vitupera: «Morte villana, di pietà nemica / [...] di te blasmar la lingua s'affatica».

IX. Daphca, דָּפְקָה. La nona stazione di Dofka, significa «battente» o «scalpitante», e possiamo giungere a tale significato solo per il rumore degli zoccoli del cavallo in «Cavalcando» [«Cavalcando l'altr'ier»]. In altre spiegazioni è Raphaca che significa «*salus*», «salute» e «salvezza». Amore appare a Dante mentre ambedue viaggiano



lungo un bel fiume. Più tardi arriviamo a comprendere che Amore è anche Cristo, «*salus noster*».

X. Alus, אלוש. La stazione successiva, la decima, è Alus, che significa «scontento», e descrive l'infelicità di Dante a causa del saluto negatogli da Beatrice. Qui gli Israeliti mormorano per la fame e ricevono in dono le quaglie e la manna.

XI. Raphidim, רפידים. L'undicesima stazione, Refidim o «desolazione degli intrepidi», è il luogo dove gli Israeliti adorano nell'errore l'idolo del vitello d'oro. Dante rende qui omaggio a Beatrice e sente il cuore ardergli dentro (quell'unione di concupiscenza e carità del paradigma di Emmaus) alla vista di lei. Il testo coglie le due differenti percezioni di Dante riguardo a Beatrice, con concupiscenza, con carità, e la stessa identica donna sta a rappresentare per lui, prima il vitello d'oro, forgiato con l'oro delle spogliazioni degli Egiziani, poi il Tabernacolo dell'Arca fabbricato con quello stesso oro e argento preso a prestito dagli Egiziani. Ella è la moglie di un altro, egli un adultero che desidera infrangere la legge mosaica. In accordo con una consuetudine generalizzata tendiamo a leggere la *Vita Nuova* nel contesto dell'«Amore cortese», distaccandoci ingannevolmente da quella consapevolezza che ci dice in realtà trattarsi di un *misreading* di Andreas Capellanus e del suo *De arte honeste amandi*, letto nell'Ottocento non in chiave ironica così come inteso dall'autore, ma romanticamente. È una questione di prospettiva, di quali parti dei testi leggere, semplicemente un solo livello, o la duplicità. D. W. Robertson documenta questo aspetto nel suo *Doctrine of Charity in Medieval Literary Gardens*, un'opera di critica letteraria che analizza la duplicità dei testi medievali entro i contesti culturali propri. Dal «*Commentarium*» di Pietro Alighieri al *magnum opus* paterno siamo a conoscenza che Dante possedeva una copia del testo di Capellanus e che lesse tale testo in chiave ironica<sup>31</sup>. Dante descrive qui se stesso come sotto il peso e la signoria di Amore, quantunque pretenda di accogliere questa condizione per lui insopportabile.

XII. Sinai, סיני. La dodicesima stazione è il Deserto del Sinai. Mosè, dopo essere stato sul monte, ritorna qui al suo popolo con le Tavole della Legge. Distrutto il vitello d'oro, viene costruito il Tabernacolo. In questo capitolo Dante parla di «ritornare» al suo proponimento ritirandosi in un luogo solitario a piangere, dopo che Beatrice gli ha ne-

---

31 D. W. ROBERTSON JR, *The Doctrine of Charity in Medieval Literary Gardens: A Topical Approach Through Symbolism and Allegory*, «*Speculum*» XXVI (1951), 24-49; *Petri Allegherii super Dantis ipsius genitoris Comoediam Commentarium*, Firenze 1856; PIETRO ALIGHIERI, *Comentum super poema Comedie Dantis*, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies 2005, p. xiii, 69, 132.

gato il saluto. Gli appare un giovane in vesti bianchissime che parlando gli chiede di mettere da parte tutti i suoi idoli: «*Fili mi, tempus est ut pretermictantur simulacra nostra*» [Figlio mio, è tempo di abbandonare le nostre finzioni]. Anche il Salmo CXIII mette l'accento sulla parola «simulacra». Dante ha fatto di Beatrice, o della sua poesia intorno a Beatrice, tale *simulacra*, tale idolo, tale vitello d'oro, quando ella in realtà è un'icona, un'arca, un'*imago* di beatitudine. Dante-persona ha confuso significante e significato, divenendo così un idolatra. Amore dice poi a Dante che egli soffre a causa di una boeziana perdita di prospettiva: «*Ego tamquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentiae partes: tu autem non sic*». Lascero questo rigo volutamente in-tradotto, preservandone così il carattere ermeneutico, il suo aspetto privilegiato, il suo cerchio, chiuso, intatto e integro.

XIII. Cibrottaava, קִבְרוֹת הַתְּאָוָה. Nella tredicesima stazione, Kibrot-Taava, i «sepolcri dell'ingordigia», il luogo dove gli Israeliti sono presi dalla bramosia per le pentole di carne dell'Egitto, Dante scrive una canzone d'amore, e, come colui che è incerto e non sa per qual via muovere il passo, desidera ardentemente invocare pietà dalla sua donna, della quale parla in modo disdegnoso. Dante si comporta qui come quegli Israeliti ribelli amanti dell'Egitto presi dal grande risentimento per il dominio di Mosè su di loro, per le peregrinazioni nel deserto, la manna e le quaglie di cui si cibano.

XIV. Aseroth, אֶסְרוֹת. La quattordicesima stazione di Cazerot («cortili perfetti» o «beatitudine») è il luogo dove Aronne e Miriam manifestano la loro riprovazione per il matrimonio di Mosè. In questo capitolo Dante assiste ad un matrimonio, a cui la stessa Beatrice è presente. A quel matrimonio di Mosè con la figlia del re etiopico, il Signore punisce Miriam con la lebbra. Il nome di questa stazione si dice significhi «offesa». In questa scena siamo testimoni dell'improvvisa malattia di Dante, come se egli vestisse i panni di Miriam. Beatrice, per converso, impersona nei confronti di lui la parte di Mosè. In Numeri 12 Aronne deve, quindi, condurre Miriam fuori dell'accampamento e lontano dal Tabernacolo per un certo arco di tempo. Dante è condotto via dal luogo dove tante donne si sono adunate, tra esse anche Beatrice. Un amico fa qui le veci di Aronne.

XV. Rethma, רֶתְמָה. La quindicesima stazione, Ritma, non ha un'esatta corrispondenza con la *Vita Nuova* XV, quantunque continuino qui i riferimenti al malore quasi fatale che colpisce Dante, come a volerlo correlare con la malattia di Miriam.

XVI. Remmonphares, רִמְּוֹן פָּרִיץ. La stazione successiva, Rimmon-Perez, significa la «divisione della melagrana». La veste di Aronne era ricamata con melagrane e sonagli; Robert Browning raccoglie tale al-

lusione per le sue poesie in *Bells and Pomegranates*. Si riferisce qui Dante forse alle suddivisioni delle sue poesie, che rimandano ad Aronne, con le quali celebra e compie atti di adorazione davanti all'Arca, davanti a Beatrice, dopo aver inizialmente fatto di lei il suo vitello d'oro? Se così fosse, il ruolo di Dante come Aronne, che fa di Beatrice un vitello d'oro, idolo adorato nell'errore, è parimenti brutalmente distrutto e da Dio e da Beatrice. Ella è il suo Mosè, che, con la sua morte assimilata a quella di Cristo, va a scrivere in modo inverso il suo racconto, modellando così la *Vita Nuova* letterariamente nella nuova vita, nel Nuovo piuttosto che non nell'Antico. Il testo usurpa il suo stesso poeta.

XVII. Lebna, לֵבְנָה. Nel capitolo diciassettesimo, Dante scrive di aver trovato una nuova materia di canto, non più parlar di se stesso (con quella stessa autocommiserazione che Boezio al tempo stesso schernì, come giù giù attraverso i secoli fecero i sonettisti dopo di lui), ma di più nobili pensieri. Questa stazione, Libna, è interpretata come «bianchezza».

XVIII. Ressa, רֶסָה. La diciottesima stazione, Rissa, significa «freno», che Dante ci mostra con il suo blocco nella scrittura – autocosciente e autoreferenziale – che imbriglia la sua arte: «e pensando molto a ciò, pareami avere impresa troppo alta materia quanto a me, sì che non ardia di cominciare; e così dimorai alquanto di con disiderio di dire e con paura di cominciare».

XIX. Ceelatha, קֵהֶלֶתָה. La diciannovesima stazione, Keelata, significa «assemblea» o «chiesa», e in alcune fonti anche «principio». Dante parla di cominciare a scrivere, e quello che scrive è una canzone rivolta ad una assemblea di donne che per intuito sanno cosa è amore.

XX. Hor Sepher, הֶרֶ-שֵׁפֶר. La ventesima stazione, il monte Sefer, è quella della «bellezza» o di «Cristo». Per tre volte la *Vita Nuova* XX parla di bellezza e in chiusura di un «omo valente», un uomo di valore.

XXI. Arada, אֶרָדָה. La ventunesima stazione, Arada, significa «miracolo»; ci viene qui detto nella prima parte che Beatrice mirabilmente operando fa esistere l'amante che è in potenza. Si chiude parlando del suo mirabile sorriso.

XXII. Maceloth, מַקְהֶלֶת. La ventiduesima stazione, Makelot è nuovamente «assemblea» o «chiesa» e nella *Vita Nuova* XXII ascoltiamo di donne che si sono adunate per essere con Beatrice, quando ella piange la morte del padre.

XXIII: Thahath, תַּחַת. La stazione ventitreesima, Tacat, significa «paura», e nella *Vita Nuova* XXIII siamo testimoni del terrore di Dante a causa della sua infermità. Egli crede di essere in punto di morte. A

questo segue il suo sogno della morte di Beatrice assimilata a quella di Cristo. Alla morte di lei il sole e le stelle si eclissano, gli uccelli che volano per l'aere stramazzano morti sulla terra scossa dai terremoti. Un altro significato per questa stazione è «pazienza». In tutta questa parte troviamo riferimenti alla «paura» e alla consolazione. Questo capitolo evoca alla mia mente gli affreschi di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova, in particolare la Crocifissione e la Deposizione di Gesù con i voli agitati degli angosciati angeli nei cieli di lapislazzuli.

XXIV: Thare, תָּרַח. La ventiquattresima stazione, Terach, significa «pascolo». Lo stesso bel capitolo XXIV della *Vita Nuova* – nel quale Beatrice viene fatta precedere dalla donna dell'amico, la Giovanna di Guido Cavalcanti – non pare avere alcun riferimento al modo in cui è strutturato l'Esodo, a meno che il riferimento non sia all'iconografia di San Giovanni Battista: «*Ego vox clamantis in deserto: parate viam Domini*» [io sono la voce di uno che grida nel deserto: preparate la via del Signore], come pastore che pascola le pecore, «*Ecce agnus Dei*».

XXV: Methca, מֶתְקָה. La venticinquesima stazione, Mitka, è quella della «dolcezza»; ci ritroviamo qui nel mondo di Guido Cavalcanti e nella cerchia poetica del «dolce stil nuovo». (Brunetto Latini fu anche maestro di Guido Cavalcanti).

XXVI: Hesmona, חֶשְׁמוֹנָה. La ventiseiesima stazione, Asmona, si dice significhi «affrettandosi», e nella *Vita Nuova* XXVI sappiamo di persone che corrono per ammirare Beatrice che passa per la via, «le persone correano per vedere lei».

XXVII: Moseroth, מֹסֶרֶת. La ventisettesima stazione, Moserot, significa «legami», «disciplina». Qui Dante dice di essere sotto la signoria d'Amore.

XXVIII: Beneiacan, בְּנֵי יַעֲקֹן. La ventottesima stazione è Bene-Iaakan, «figli del bisogno». Qui vediamo Firenze privata della sua Beatrice, la città è rimasta orfana e nello stato di bisogno.

XXIX: Hor Gadgad, חֹר הַגִּדְגָּד. Vantinovesima stazione, Or-Ghidgad, significa «messaggero», «cingere», «circoncisione». In questo capitolo Dante associa il concetto di Beatrice come un nove all'astronomia sia secondo il pagano Tolomeo sia secondo la dottrina cristiana. Un'astronomia che si serve di cerchi nei cerchi, di ruote nelle ruote.

XXX: Ietebatha, יֵטֶבֶתָה. Trentesima stazione, Iotbata, è quella «del Bene» e di «Cristo». Dante ancora una volta cita Geremia su Gerusalemme rimasta vedova senza Cristo e parla della sua amicizia con Cavalcanti e del loro comune intento di scrivere in volgare (nel «dolce stil nuovo»), piuttosto che in latino. È per questo, dice Dante, che non

può dare in latino le altre profezie su Cristo.

XXXI: Ebrona, עֲבְרֹנָה. La trentunesima stazione, Abrona, significa «passaggio». Qui Dante parla della morte di Beatrice, «Ita n'è Beatrice», e del suo dolore.

XXXII: Asiongaber, אֶשְׁיֹן גְּבֵר. La trentaduesima stazione, Ezion-Gheber, significa «consiglio degli uomini». Il fratello di Beatrice domanda qui a Dante di comporre una canzone per loro due cercando in tal modo consolazione per la morte di lei con la loro amicizia.

XXXIII: Cades, קָדֵשׁ. Nella trentatreesima stazione, Kades, «santa» o «trasferita», muore Miriam e viene sepolta. Nella *Vita Nuova* XXXIII sappiamo che Dante parla con il fratello di Beatrice, insieme a Guido Cavalcanti ora suo grande amico. Dante compone la canzone che il fratello ed egli stesso, come «servo» di Beatrice e suo adoratore, declameranno in memoria di lei. Nella *Glossa* a Numeri 33 si parla di Aronne fratello di Miriam e nella *Vita Nuova* XXXIII del fratello di Beatrice sciolti in pianto.

XXXIV: Hor Hor, הֹר הָהָר. Nella trentaquattresima stazione Aronne muore sul monte Or: lo custodiscono Dio e i suoi angeli. Sconosciuto rimane il luogo della sua tomba. Nella *Vita Nuova* XXXIV Dante disegna figure d'angeli (uno splendido dipinto molto autoreferenziale di Dante Gabriele Rossetti, che rappresenta la scena, è conservato all'Ashmolean Museum di Oxford). È l'anniversario della morte di Beatrice.

XXXV. Salmona, צֶלְמָנָה o Oboth. La trentacinquesima stazione in alcuni resoconti è Salmona («piccola immagine»), in altri Obot, che significa «profetessa», «pitonessa». Dante vede qui la donna che lo guarda da una finestra e intuisce lo stato del suo animo.

XXXVI. Phinon, פִּינוֹן. La trentaseiesima stazione è quella di Punon, «bocca». Qui gli Israeliti mormorano nuovamente per la fame e vengono morsi dai serpenti.

XXXVII. Oboth, אֹבֹת. La trentasettesima stazione è nuovamente Obot, «pitonessa», ed ancora su questa donna.

XXXVIII. Ieabarim, יְעָבָרִים. La trentottesima stazione Abarim significa «pietre» e «trapassare». Queste stazioni, dalla trentacinquesima alla trentottesima, non sembrano più avere una grande consonanza con i capitoli della *Vita Nuova*.

XXXIX: Dibon-Gad, דִּבּוֹן גָּד. Con la trantanovesima, però, la consonanza è nuovamente chiara, Dibon-Gad, significa «tentazione degli occhi», «chiusura» e «confusione». Qui Dante parla del senso di vergogna per lo stato di infermità dei suoi occhi. All'ora nona si ripete la visione di Beatrice, così come ella apparve a lui la prima volta, ed egli è colmo di vergogna per avere mal interpretato con una lettura non

corretta la sua mappa dell'Esodo come un ritorno verso l'Egitto con la ricaduta nel peccato, piuttosto che non quella del pellegrinaggio verso Gerusalemme.

XL: Elmondeblathaim, *עֲלֵמֶן דְּבִלְתַּיִם*. La stazione successiva, la quarantesima, Almon-Diblataim, è quella della «vergogna per le vie» o «disprezzo del mondo». Dante vede qui i pellegrini in cammino per le strade fiorentine alla volta di Roma; il modello dell'Esodo si interseca qui con quello di Emmaus in questa fuga.

XLI: Ieabarim, *הַרֵי הָעֲבָרִים*. La quarantunesima stazione è il monte Abarim, il «monte dei trapassati». Qui Mosè muore senza raggiungere materialmente la Terra promessa. Dante parla ora del pellegrinaggio spirituale di Beatrice nei cieli.

XLII. Giordano di Gerico, *יַרְדֵּן גֵּרִיחוֹ*. La stazione successiva è nella regione di Moab presso Gerico sul Giordano, che significa «discesa», e presso Galgala, delle «dodici pietre» o «rivelazione». Dante chiude qui la sua *Vita Nuova* con la rivelazione di Beatrice nei cieli che contempla il Santo Volto di Dio. Ella è a Sua immagine. La sua icona, non più idolo, può essere ora riflessa nel Libro della Memoria di Dante, in quella mappa di pellegrinaggio dell'Esodo e di Emmaus, mediante analogie con Aronne e Mosè, Luca e Cristo, parimenti chiari e al lettore e all'autore.

Questi paradigmi dell'Esodo e di Emmaus – Vecchio e Nuovo Testamento – quantunque non siano affatto tutta la *Vita Nuova* sono il filo di trama tra i fili d'ordito del testo di Dante, e parte del piano incrociato per la sua opera. Dante, nella *Vita Nuova*, parla del legame d'amicizia con Guido Cavalcanti e del loro comune intento di scrivere in volgare, nel «dolce stil nuovo». L'epoca di Dante immaginò queste mappe di pellegrinaggio radicate nella cultura ebraica e saracena. Rappresentarle in un testo fiorentino significava, quindi, riconciliare i Popoli del Libro, vale a dire Giudaismo, Cristianità, Islam. Asia, Europa, Africa. Lingua ebraica, latina, araba, e volgare fiorentino.

Siamo a conoscenza dell'incantevole sonetto di Pasqua, che Dante probabilmente compose per Brunetto Latini – maestro suo e di Guido, che ad entrambi insegnò i testi averroistici acquisiti in Spagna – e che accompagnò il manoscritto della *Vita Nuova* offerto in dono all'amico. Un altro sonetto, in compianto del defunto Brunetto, parla di un pellegrinaggio nel deserto<sup>32</sup>. Brunetto stesso scrive un'opera di pelle-

---

32 Il sonetto composto in compianto di Brunetto Latini si apre con il grande dolore del poeta per la perdita del suo Brunetto gioioso: «Brunetto Gajoso» (*Raccolta*, 1817, vol. I, p. 105), per continuare poi: «l' voglio dipartirmi, e amantellato / Andar vagando, come pellegrino, / Sin che trovo un bosco disertato. / Voglio cangiare con l'acqua lo vino, / In ghiande lo mio pane dilicato. / Pianger la sera, la notte, e 'l mattino».

grinaggio, *Il Tesoretto*, prendendo a suoi modelli Boezio, Alanus ab Insulis, il *Roman de la Rose*. Egli descrive qui se stesso che apprendendo della condanna all'esilio mentre si trova al Passo di Roncisvalle sulla Via Francigena (1260), profondamente addolorato smarrisce la via («pensando a capo chino, perdei il gran camino»), e seguendo il sentiero «d'una selva diversa» giunge in un paesaggio di sogno. Ovidio, Tolomeo, e moltissimi altri gli insegnano qui la morale e l'etica. Come i suoi due illustri discepoli, Latini fu fautore convinto della scrittura in volgare, e a beneficio ed uso dei suoi studenti tradusse in francese e italiano Aristotele, Tolomeo, e Cicerone.

Gli accadde di trovarsi al Passo di Roncisvalle sulla via del ritorno in patria dall'ambasceria presso la Corte di Alfonso el Sabio (il padre di Alfonso fu insignito del titolo di «Re delle tre religioni»). Alla Corte spagnola, tra poeti, filosofi, storici, ebbe modo di acquisire molto sapere e molte conoscenze in ambito storico, scientifico, letterario. Per il tramite della cultura araba le opere di Aristotele e Tolomeo, venendo anche a contatto con gli scritti dello stesso Alfonso. Già conosceva, invece, Cicerone. Nel codice giuridico *Las Siete Partidas*, Alfonso el Sabio dà una definizione del pellegrino riecheggiata da Dante nella *Vita Nuova* – e nuovamente ripresa da Cesare Ripa nella *Nova Iconologia*. Dante è così parte di un mondo che conosce le culture di tutti e tre i Popoli del Libro. Un mondo imbevuto sia di cultura giudaico-cristiana sia di cultura islamica, entro cui poter anche interpolare il sapere greco-romano. Apprendendo l'una dall'altra tutte e tre le culture attribuirono grande valore all'educazione e al pellegrinaggio. Al pellegrinaggio cristiano a San Giacomo di Compostela corrispondeva il pellegrinaggio musulmano a Cordova e alla Mecca, riflesso del pellegrinaggio a Gerusalemme per israeliti, cristiani, e musulmani.

La *Vita Nuova* non è l'ultimo tentativo compiuto da Dante di scrivere un'opera di pellegrinaggio. È la sua esercitazione di classe, la sua opera di apprendistato<sup>33</sup>, che porta in sé l'impronta degli insegnamenti di Brunetto Latini, come il *Ritratto dell'artista da giovane* di Joyce trasmette i principi educativi e pluralistici di John Henry Newman. Sia Dante sia Joyce si oppongono agli insegnamenti dei loro pedagoghi, al tempo stesso attingendo molto da essi. Nella sua opera Joyce fa analoghi giochi crittografici e intertestuali, rimandando con il suo testo alle *Confessioni* di Sant'Agostino (il suo secondo nome era Agostino, la confessione occorre, quindi, a metà libro) e all'*Apologia pro vita sua* di

---

33 LAWRENCE LIPKING in *The Life of the Poet: Beginning and Ending Poetic Careers*, Chicago, Chicago University Press 1981, pp. 20-34, si esprime analogamente per *Mariage of Heaven and Hell* di WILLIAM BLAKE, p. 18; «esso contiene intere biblioteche [...] quasi una bibbia [...] offre un codice assoluto, sacro in forma fortemente concentrata».

Newman (ad apertura del romanzo la madre vuole che Stephen nascosto sotto il tavolo chieda scusa alla zia Dante [*«apologize»*], e se non lo farà ripete la zia canticchiando una filastrocca le aquile gli strapperanno gli occhi)<sup>34</sup>.

Anche la *Commedia*, che segue alla *Vita Nuova*, si servirà dei paradigmi dell'Esodo e di Emmaus, intrecciati come trama nell'ordito dell'opera di Dante. Dante è come un nuovo Aronne che diviene un Mosè, un nuovo Clèopa che diviene un Luca, in pellegrinaggio dalla Firenze terrena, che è anche un Egitto, alla Roma celeste che è anche una Gerusalemme. La geografia e l'allegoria del pellegrinaggio sono alla radice di questi libri fondati sul Libro del Verbo di Dio, sul Libro dell'Universo e della Creazione di Dio. Dante nel volgare secolare e profano crea un'intertestualità con i testi sacri e rivelati della Bibbia, in latino, greco, ebraico. Sia con il codice di Luca 24 per i Vangeli, sia con il codice di Numeri 33 per l'Esodo. (Quei codici parlavano più profeticamente di quanto Dante stesso potesse mai concepire. Egli diverrà letterariamente l'esule della sua definizione di pellegrinaggio della *Vita Nuova* XL). Dante impiega entrambi i codici di pellegrinaggio, il codice dell'Esodo e quello di Emmaus, da cui creare l'ermeneutica bifronte, le *«ambages pulcerrime»* della sua *Vita Nuova* composta nel «dolce stil nuovo» del gotico fiorentino.

*University of California at Berkeley*  
*Princeton University*  
*Professor Emerita, University of Colorado at Boulder*

---

<sup>34</sup> JAMES JOYCE, *Ritratto dell'artista da giovane*, Milano, Adelphi 1990.



SANDRA DEBENEDETTI STOW

## LA MISTICA EBRAICA COME CHIAVE PER L'APERTURA DEL LIVELLO ANAGOGICO DEL TESTO DANTESCO

La mia lettura della *Commedia* dantesca parte dal presupposto che il poeta intenda il suo testo come testo profetico e come tale, quindi, esso viene impostato secondo le regole del testo sacro. A riprova di ciò si può notare come, proprio come avviene tra gli interpreti delle sacre scritture, Dante sottolinei il valore polisemico della propria opera e, agli inizi del secondo trattato del *Convivio* e nella *Lettera a Cangrande* – dove vengono spiegate le modalità di lettura della *Commedia* a quello che è considerato dai più il dedicatario del *Paradiso* – egli presenti un sistema ermeneutico in quattro gradi, che comprendono, come è noto, il senso letterale, quello morale, quello allegorico ed infine quello anagogico. Possiamo ricordare anche che il sistema quadripartito è bene attestato nell'ermeneutica biblica in uso presso la scolastica, seppur meno diffuso di quello tripartito. Uno per tutti, cito l'esempio di Honorius Augustodunensis, che nel proprio *Commentario* al *Cantico* dei *Cantici* così li definisce:

Sacra scriptura quattuor modis intelligitur, scilicet historice, allegorice, tropologice, anagogice [...] Historia, cum res sicut gesta est narratur. Allegorice, cum de Christo et Ecclesia res exponitur. Tropologia ad animam et spiritum refertur. Anagoge cum de superna vita intelligitur.

(PL 172, col. 359B)

Per agevolare la mia tesi, volta a provare la validità dell'uso delle teorie della mistica ebraica come chiave per l'apertura del livello anagogico del testo dantesco, vorrei iniziare con una serie di considerazioni.

L'impianto del testo dantesco è, a mio avviso, basato su una percezione del ruolo del "segno" analoga a quella che riscontreremo nella mistica ebraica dove la parola, scritta o pronunciata, ricopre un ruolo essenziale grazie al suo potere di creare nuove realtà. Per mezzo di

parole-chiave, destinate a farsi “segnale” dell’esistenza di un messaggio nascosto nelle pieghe più riposte del testo, il poeta invita i pochi in grado di afferrarlo, ad aprire il senso anagogico e raccogliere questo messaggio. La critica dantesca si è fino ad oggi largamente astenuta da un esame approfondito del senso anagogico, l’unico in grado di chiarire molti di quelli che sono stati definiti “loci” difficili del testo. Questi, che non hanno finora trovato una loro soluzione soddisfacente – e su alcuni di essi ci soffermeremo tra breve – possono trovare una loro logica spiegazione alla luce delle teorie della *qabbalah* ebraica che, diffusasi dalla Spagna attorno alla seconda metà del XIII secolo, usa per l’interpretazione del testo sacro lo stesso sistema ermeneutico quadripartito usato da Dante, definito dall’acronimo *PaRDeS*. Lo sforzo dantesco – e quello delle sue fonti scolastiche – è analogo a quello degli interpreti della Bibbia e dei mistici ebrei, che cercavano di sfruttare la piattaforma filosofica neoplatonica e neo-aristotelica per asserirla alle necessità della fede.

L’atteggiamento dantesco nei riguardi della realtà terrena è quello che a mio avviso rende la mistica ebraica uno strumento ermeneutico da preferire a quello costituito dalla mistica cristiana. Per il poeta, come per il credente ebreo, il vero scopo dell’interpretazione dei testi sacri è quello di chiarire le regole necessarie ad un ordinato vivere civile e di investigare i rapporti e le connessioni fra l’uomo terreno ed il mondo metafisico. Per l’interprete e soprattutto per il mistico cristiano, una giusta ermeneutica del testo sacro sarà invece quella che permetterà la retta osservanza delle regole al fine di guadagnare al fedele il mondo a venire. Per il misticismo cristiano, inoltre, l’aspirazione al Regno dei Cieli necessita del distacco assoluto da ogni cura terrena e si esprime nell’ideale monastico del *contemptus mundi*.

Quel che interessa a Dante più di ogni altra cosa è invece l’equilibrato progresso di un qui e ora che possa rivelarsi degno riflesso dell’ordine che regna nel mondo metafisico. Proprio per questo egli intende il termine “amore” in termini mistico-filosofici ed identificandosi come “poeta d’amore” egli si riferisce a quel compito, affidatogli dalla Divina Provvidenza, affinché ponga rimedio, con il suo canto, al fallimento dei “due soli” l’autorità politica e quella spirituale, ed indichi la via per una rigenerazione morale della società.

Se al livello letterale del testo la narrativa si occupa della descrizione del viaggio provvidenziale del poeta nei tre Regni del mondo ultraterreno, al livello più profondo del testo ciò che il mistico descrive è un viaggio all’interno della propria coscienza, esperienza resa possibile dall’unione del proprio intelletto individuale, rappre-

sentato dal poeta latino Virgilio, con l'Intelletto Agente, rappresentato invece da Beatrice. Riuscendo ad attuare questa unione con l'Intelletto Agente, scintilla divina presente in potenza nell'anima umana, il mistico è posto in grado di ottenere la visione dei segreti metafisici. Questo percorso di auto-conoscenza intellettuale richiede non solo l'impegno delle facoltà intellettuali del mistico, ma anche il coinvolgimento profondo della volontà individuale, grazie alle quali l'uomo terreno potrà accedere al segreto della conoscenza del mondo metafisico ed avanzare verso la Grazia, che consiste sia nel raggiungimento dell'armonia tra le esigenze del corpo e quelle dell'anima, tra le esigenze della fede e quelle della conoscenza sapienziale, sia nel miglioramento politico e materiale dell'intera società.

Al fine di verificare queste mie proposte teoretiche e provare l'importanza dell'uso delle teorie della mistica ebraica come chiave ermeneutica per l'apertura del testo dantesco, mi limiterò qui a dare alcuni esempi della mia lettura, iniziando, naturalmente, dall'esame della strategia del testo riguardo al ruolo giocato al livello anagogico dalle due figure-guida, Virgilio e Beatrice.

E poiché la *Commedia* riassume in sé tutte le esperienze precedenti del poeta-profeta, questo esame non potrà che iniziare da brevissime considerazioni concernenti *Vita Nuova* e *Convivio*, essenziali a ritrovare il bandolo di quel filo rosso che lega a sé tutta la produzione dantesca<sup>1</sup>.

Nella *Vita Nuova*, Beatrice viene presentata sia come oggetto dell'amore terreno del poeta che come creatura celeste, quell'angelo che, in virtù del proprio nome, ha in sé il potenziale di "beare" colui da cui è amata. Questo doppio ruolo della figura femminile, celeste e terrestre, lo ritroviamo nello *Zohar*, uno dei testi più influenti della *qabbalah* ebraica, dove l'impeto mistico viene descritto in termini di desiderio di unione con l'espressione femminile della divinità, la *Šekina*, la Presenza divina. Essa è considerata come l'aspetto immanente della divinità, a contatto con il mondo inferiore e, proprio per questa sua speciale posizione, essa costituisce il tramite di contatto con il mondo superiore. La possibilità di realizzare questa unione è riposta nella capacità del mistico di abbandonarsi alla forza dell'immaginazione. Similmente, nella *Vita Nuova*, che secondo la mia lettura costituisce un resoconto dell'esperienza mistica tentata dal giovane poeta, la concentrazione nelle profondità dell'io produce l'apparire della "forma", proiezione dell'interiorità del mistico, che ha in sé la potenzialità di mediare tra la conoscenza umana e quella celeste. Come accade nel

---

1 Per una lettura in chiave cabalistica di queste due opere vd. SANDRA DEBENEDETTI STOW, *Dante e la mistica ebraica*, Firenze, Giuntina 2004, pp. 149-231.

caso della *Šekina*, anche qui la stabilità dell'adesione dipende dalla preparazione e dall'equilibrio morale del mistico. Dante, la cui anima non è per il momento adeguatamente rafforzata, non è in grado di sostenere un prolungato contatto con la "forma" prodotta dalla propria immaginazione. Soltanto dopo che avrà rafforzato il proprio intelletto, con l'aiuto delle *Artes* e sotto il patronato della Donna Gentile, la Filosofia – stadio descritto dal poeta nel *Convivio* – egli sarà in grado di sopportare il peso di questa unione e potrà quindi per suo mezzo esporsi alla rivelazione dei segreti del mondo metafisico.

Lo sviluppo spirituale descritto nelle due opere costituisce l'ossatura sulla quale poggia, al livello anagogico, il messaggio portato dai canti di apertura della *Commedia*, notissimi a tutti, ma che passeremo ora ad un attento riesame, al fine di identificare quei "segni" di cui parlavo e che si fanno spia dell'esistenza di questo messaggio.

Come è noto, l'inizio del poema trova il poeta disperso all'interno della «selva oscura», che rappresenta la *hyle*, il mondo della bassa materia in cui affonda l'individuo il cui intelletto è paralizzato dal sonno della coscienza. Ripresosi da questo stato, il poeta trova la via e si incammina verso il colle illuminato da dietro dai raggi del sole, una luce che la mitologia classica identifica con Apollo, la filosofia platonica con il *Nous*, l'intelletto individuale, e il cristianesimo con la Somma Sapienza, cioè quel *Logos* o *Verbum* che viene identificato con Gesù.

La via dantesca devia qui da quella degli amici di gioventù, i poeti del Dolce Stile. Per loro, raggiungere la cima di quel colle sfruttando appieno le facoltà dell'intelletto individuale rappresentava l'ideale supremo e l'acme di ogni sforzo mistico. Per Dante la visione del colle rappresenta invece soltanto l'acquisizione di una rafforzata coscienza interiore. Per lui alla Somma Sapienza non si può giungere soltanto a mezzo dell'intelletto individuale. Per questo il poeta descrive il fallimento della tentata ascesa che si conclude con il pericolo di un nuovo slittamento in direzione della selva, il luogo «dove 'l sol tace» (*Inf.* I, 60) e il *Verbum* non ha la forza di ravvivare l'anima tramite la parola.

È a questo punto che Virgilio appare. Esaminiamo nei dettagli il modo in cui il poeta descrive la scena (*Inf.* I, 61-63):

Mentre ch'ì' rovinava in basso loco,  
dinanzi a li occhi mi si fu offerto  
chi per lungo silenzio parea fioco

Il «mi si fu offerto» chiarisce subito che il personaggio compare spontaneamente, come una visione che si offre inaspettata alla vista di chi non prevedeva alcuna possibilità di soluzione del proprio proble-

ma. Questa figura è, al primo impatto, caratterizzata da due termini, «silenzio» e «fioco». Sul piano letterale i termini servono al poeta per presentare Virgilio come personaggio che appartiene ad un *milieu* culturale passato da tempo, mentre al livello anagogico questi stessi termini, con l'aggiunta del lemma «occhi», si fanno indizio, al lettore preparato a raccogliarlo, di un discorso che riguarda la visione mistica. Il viaggio mistico verso il mondo metafisico è possibile solo a chi è capace di aprire l'occhio interiore. L'intelletto individuale, che si impegna in questo tentativo a distanza di tempo, cioè «dopo (il) lungo silenzio» che separa la *Commedia* dai primi tentativi di ricerca mistica, fatti all'altezza della *Vita Nuova*, è definito come una luce capace di illuminare debolmente. Virgilio, l'intelletto individuale che guiderà il poeta nel viaggio attraverso Inferno e Purgatorio, potrà essere d'aiuto per illuminare la comprensione razionale relativa a quelle sfere del mondo metafisico che il poeta situerà nella realtà materiale. Ma questa luce non sarà in grado di illuminare quelle verità connesse alla realtà del mondo più elevato, quello immateriale. Come nella *qabbalah* ebraica, l'apertura del flusso profetico e lo svelamento dell'ordinamento del mondo superno richiedono che al movimento dal basso verso l'alto corrisponda un parallelo movimento dall'alto verso il basso. Proprio per questo, all'inizio del suo viaggio il poeta deve svelare il ruolo giocato dalla divina Provvidenza e, nel secondo canto, Dante apprenderà perché il poeta latino si è affrettato a venire in suo aiuto. Virgilio, come sappiamo, non si è mosso di sua spontanea volontà, ma la sua azione è il risultato di una serie di mosse originatesi nell'alto dei cieli. Le parole rivelatrici di Virgilio a questo proposito sottolineano due elementi essenziali per l'avvio del meccanismo mistico, il "movimento" e "l'udito" (*Inf.* II, 49-51):

Da questa tema acciò che tu ti solve,  
dirotti perch'io venni e quel ch'io 'ntesi  
nel primo punto che di te mi dolse.

L'intelletto individuale comincia dunque a "muoversi" quando "intende", cioè quando l'animo umano si apre alla comprensione.

Il motore dell'azione, superiore a Virgilio, si rivela essere Beatrice, la donna «beata e bella» che, chiamandolo, lo incita ad accorrere. Il ruolo dell'Intelletto Agente, rappresentato da Beatrice, si rivela quello di risvegliare l'intelletto individuale. Per questo ora Beatrice incita Virgilio all'azione («Or movi», v. 67) e si presenta a lui con le parole «I' son Beatrice che ti faccio andare» (v. 70), che sottolineano il fatto che è lei che imprime il movimento. Ruolo di imprescindibile

importanza per l'avvio del procedimento mistico. Se non che, immediatamente dopo apprendiamo che Beatrice non costituisce che un anello, quello più prossimo alla realtà terrena, nella catena dell'intervento celeste. Anche lei ha udito della situazione precaria del poeta («Non odi tu la pietà del suo pianto», v. 106), e si è mossa in suo aiuto («venni qua giù del mio beato scanno», v. 112). Dalle sue parole apprendiamo che la fonte prima e più autorevole della preoccupazione per la sorte di Dante è Maria, madre premurosa che compiangere le difficoltà di ogni creatura. Questa «Donna gentil», che siede nell'alto dei cieli, si è rivolta quindi ad una beata che nella gerarchia celeste le è sottoposta per rango. Si tratta, come è noto, di Santa Lucia, che non solo è patrona della vista degli occhi, ma il cui giorno festivo cade il 13 di Dicembre, la notte più lunga dell'anno, e il cui nome proviene dal latino *lux, lucis*, la luce, appunto.

Obbediente al richiamo, anche Lucia si è mossa («si mosse», v. 101) ed è lei che è venuta a richiedere l'intervento di Beatrice.

Il perché Dante scelga di rappresentare l'intervento della divina Provvidenza per mezzo di questa "trinità" al femminile potrà esser compreso con l'aiuto della mistica ebraica. Notiamo subito che Beatrice ricopre qui allo stesso tempo un doppio ruolo: ella appare infatti sia come oggetto d'amore da parte del poeta, definito come «quei che t'amò tanto», v. 104, sia come essenza celeste «loda di Dio vera», v. 103. Questo appellativo allude al suo ruolo come Intelletto Agente, scintilla divina posta nei cuori umani e anello di congiunzione tra il mondo fisico e il mondo metafisico. Il suo ruolo è analogo a quello ricoperto dalla *Šekina* nella *qabbalah* ebraica, come appare ad esempio nell'opera *Masechet 'Asilut*, in cui il versetto «S'ammanta di luce come d'una veste; distende i cieli come un padiglione» (*Salmo*, 104, 2) viene interpretato come riferimento alla Gloria di Dio, cioè alla *Šekina*, della cui luce il Signore si riveste e che costituisce un elemento attivo nella creazione<sup>2</sup>.

Il doppio ruolo di Beatrice come elemento terreno e allo stesso tempo metafisico si riflette nel simile ruolo giocato dalla *Šekina* nello *Zohar*, dove essa è al tempo stesso la "sposa superiore", indicata come «madre» e quella inferiore, indicata come «femmina»<sup>3</sup>. Grazie all'apporto di questi elementi possiamo comprendere come Dante abbia inteso le tre componenti femminili della sua Trinità: Maria ricopre il

---

2 GIULIO BUSI, ELENA LOEWENTHAL, *Mistica ebraica. Testi della tradizione segreta del giudaismo dal XIII al XVIII secolo*, Torino, Einaudi 1955, pp. 520-521.

3 Per la questione del rapporto tra la compagna terrestre dell'uomo e la sua compagna celeste nello *Zohar*: FISCHER LACHOWER, ISIAH TISHBY, DAVID GOLDSTEIN, *The Wisdom of the Zohar. An Anthology of Texts*, Oxford, Oxford University Press 1989.

ruolo di "madre superiore", Lucia, simbolo della luce e della visione interiore, rappresenta la possibilità di aprirsi al processo mistico, e Beatrice, come oggetto d'amore e Intelletto Agente, costituisce la "sposa terrena", cioè la mediazione che permette lo stabilirsi del contatto tra l'uomo e Dio.

Nel momento in cui, svelato l'intervento provvidenziale, si è chiarita l'esistenza del movimento dall'alto verso il basso, l'intelletto individuale dovrà mostrare la propria volontà e il proprio impegno. Per questo l'ultimo atto del canto, nella scena che segna l'effettivo inizio del viaggio ultraterreno, vede Dante incitare Virgilio e compiere il primo passo fisico, quello che sanziona il suo impegno individuale al movimento (*Inf.* II, 139-142):

« [...]
   
Or va, ch'un sol volere è d'ambedue
   
tu duca, tu signore e tu maestro».
   
Così li dissi; e poi che mosso fue,
   
intraì per lo cammino alto e silvestro.

Giunto alla sommità del Purgatorio, il poeta si ritrova all'ingresso di un'altra foresta, l'opposto, questa, della «selva» infernale, dove è situato il Paradiso terrestre. Qui, al culmine di una processione simbolica, avviene il primo incontro con la guida celeste, Beatrice (*Purg.* XXX). Le prime parole che Beatrice rivolge a Dante sono parole di aspro rimprovero. Il poeta viene accusato di aver deviato dalla retta via e dovrà ora riscattarsi dal proprio peccato. La natura esatta di questo peccato non è specificata nel testo ed è questo uno dei nodi più ostici con cui si è confrontata la critica. Ma se seguiamo i segnali che il poeta oculatamente semina nel gruppo di canti che trattano dell'ingresso del pellegrino nel Paradiso terrestre (canti XXVII-XXX) e li apriamo con l'aiuto della chiave cabalistica, potremo forse dare un senso al messaggio che Dante cela dietro alla descrizione di questo primo impatto problematico con Beatrice.

Entrando nel Paradiso terrestre, Virgilio, la guida che ha condotto il pellegrino attraverso i due regni della realtà materiale, si separa dal poeta. Le ultime parole che gli rivolge sottolineano di nuovo il ruolo dell'intelletto individuale e ne stabiliscono i limiti (*Purg.* XXVII, 127-132):

e disse: «Il temporal foco e l'eterno
   
veduto hai, figlio; e se' venuto in parte
   
dov'io per me più oltre non discerno.

Tratto t'ho qui con ingegno e con arte;  
 lo tuo piacere omai prendi per duce;  
 fuor se' de l'erte vie, fuor se' de l'arte.

I termini "ingegno" e "arte", cioè intelletto e conoscenza, individuano gli strumenti attraverso i quali l'uomo può avanzare con i propri mezzi nella via verso la verità. Ma ora che Dante e Virgilio si appressano ad una dimensione nella quale l'intelletto individuale non è più in grado di giudicare con le proprie forze («più oltre non discerno»), il poeta necessita di un altro strumento che gli illumini la via. Questo strumento è definito come «piacere». Ma che cosa è il "piacere" e perché esso è ritenuto in grado di illuminare la via? Nei testi medievali arabi ed ebraici il termine "piacere" è inteso come l'intenso desiderio all'unione spirituale e fisica con l'oggetto amato. Ora, nella sua introduzione alla traduzione ebraica dell'opera dell'andaluso Ibn Hazam (994-1064), *Il collare della colomba. Sull'amore e gli amanti*, Ella Almagor fa notare il grande interesse da parte della società colta di Bagdad per la problematica dell'*eros*, così come essa è espressa nel *Simposio* di Platone. Almagor ricorda anche l'opera di Avicenna, *La lettera sul desiderio*, e spiega che i termini *hesheq* in ebraico e *'esheq* in arabo indicano nella letteratura ebraica e araba medievale la forza di un amore che, inteso in senso platonico, è insieme attrazione fisica e spirituale<sup>4</sup>.

Questa stessa percezione la ritroviamo nella *qabbalah* dove, secondo Daniel Abrahams, non si trova uno sdoppiamento e una polarità contraria tra materia e forma, tra corpo e anima. Egli cita in proposito dall'opera dell'anonimo autore del XIII secolo, la *Lettera sulla santità*, dove si sostiene che «l'unione è una cosa santa» e che «un'unione appropriata è chiamata conoscenza»<sup>5</sup>.

Alla luce di queste affermazioni, mi sembra di poter affermare che è a questo tipo di "piacere" e di conoscenza che Virgilio affida ora il poeta. Solo attraverso l'unione con Beatrice, che è, ripeto, rappresentazione sia dell'oggetto d'amore terreno che dell'Intelletto Agente, Dante potrà aprirsi alla conoscenza del mondo superiore. La chiave cabalistica ci permette di comprendere come le parole-chiave "ingegno", "arte" e "piacere" racchiudano in sé questo messaggio, che

---

4 IBN HAZAM HA-ANDALUSI, *Il collare della colomba. Sull'amore e gli amanti*, introduzione, traduzione dall'arabo e note di Ella Almagor, Tel-Aviv, Mossad Bialik 1993, p. 49, nota 91, in ebr.

5 DANIEL ABRAHAMS, *Il corpo divino femminile nella qabbalah. Inchiesta sulle forme dell'amore corporeo e sulla sessualità femminile della divinità*, Gerusalemme, Magnes 1998, p. 9, in ebr.



concerne il processo della conoscenza mistica.

Superando i limiti che costringono l'intelletto individuale, il mistico potrà così affidarsi al pieno giudizio del proprio libero arbitrio (*Purg.* XXVII, 140-142):

libero, dritto e sano è tuo arbitrio  
e fallo fora non fare a suo senno:  
per ch'io te sovra te corono e mitrio.

Libero e ansioso di conoscere, in apertura del canto XXVIII, Dante si dà ad esplorare «dentro e dintorno» la divina foresta, dove regna l'eterna primavera. Qui egli ora ritrae un'esperienza simile a quella provata da quanti han riferito quella che la mistica ebraica definisce col termine di "visione del carro". I particolari di questa esperienza numinosa sono paragonabili a quelli descritti nelle opere a carattere escatologico, conosciute all'ebraismo sotto il nome di "letteratura del Santuario", che Rachel Elior riassume in questi termini<sup>6</sup>:

Vi è un comune denominatore per tutte le tradizioni che si occupano dell'entrata e della descrizione "dentro e d'attorno" del *Pardes*, del *Santuario*, del *Carro*, del *Paradiso* e dei *Santuari*, cioè quelle tradizioni che si riferiscono ad essenze metafisiche, divine ed angeliche, ad ordinamenti cosmici, alla realtà nascosta e alle esperienze di individui che nella loro coscienza hanno attraversato i confini del mondo rivelato e di quello nascosto, i confini di tempo e di luogo e i confini del cielo e della terra. Questi individui, conosciuti come "coloro che scendono nel carro" o come "osservatori del carro", si sono elevati fino ad uno spazio mitico-mistico (*Paradiso*, *Carro*, *Pardes*) e sono riusciti a vedere con gli occhi dello spirito l'ordinamento del mondo metafisico e le sue rappresentazioni rituali nel santuario celeste, oppure sono riusciti ad ascoltare e parlare con gli abitanti di questi mondi superni ed a partecipare, come osservatori, a quel rituale celeste che a queste realtà cosmiche pertiene. Al loro ritorno, questi "osservatori del carro" testimoniano la rivelazione divina che si svolge di continuo nel santuario celeste e riferiscono su questo rituale eterno che unisce il cielo e la terra.

La luce di un lampo improvviso, che non si disperde e riempie

---

6 RACHEL ELIOR, *La Letteratura dei Santuari e la tradizione dell'opera del carro: L'antica dottrina segreta e le sue fonti*, Tel-Aviv, Yedi'ot Ahronot 2004, p. 247. La traduzione è mia.

tutta la zona di un bagliore splendente, una dolce melodia che si spande nell'aria fatta di un rosso fiammeggiante, questa la scenografia che Dante pone da sfondo alla processione mistica che si snoda davanti ai suoi occhi. Qui la mente non riesce a razionalizzare e ad interpretare ciò che si sta svolgendo e Virgilio, l'intelletto individuale, non può offrire alcun aiuto (*Purg.* XXIX, 55-57):

Io mi rivolsi d'ammirazion pieno  
al buon Virgilio, ed esso mi rispuose  
con vista carca di stupor non meno.

Così, quelli che apparivano come sette alberi dorati si rivelano invece essere le sette braccia di un candelabro da cui si diffonde la luce, e la musica che carezza le orecchie del poeta si rivela essere la preghiera di *Osanna*<sup>7</sup>.

Seguono il candelabro i ventiquattro vecchi, candidamente vestiti e cinti di fiordaliso. Le parole del loro canto: «Benedicta tue ne le figlie d'Adamo, e benedette sieno in eterno le bellezze tue!», ricordano le parole rivolte all'eroina Giuditta, che aveva salvato il suo popolo dal pericolo, e possono intendersi come un'allusione al ruolo di Beatrice<sup>8</sup>. Come anello di giuntura tra l'uomo e Dio, ella è infatti la potenza che è inviata in aiuto al poeta per sollevarlo dal peccato.

Seguono i ventiquattro "seniori" quattro animali, ripresi, come è noto, dalla tradizione apocalittica e dalla profezia di Ezechiele. In mezzo a loro si trova il carro trionfale cui è aggiunto il grifone, simbolo del Cristo. Una dopo l'altra vengono descritte tutte le figure che compongono la mistica processione, rappresentazioni allegoriche dei valori portanti del cristianesimo. Quando il carro giunge di fronte al poeta, al rumore di un tuono, la processione – alla cui descrizione Dante dedica l'intero ventinovesimo canto – si arresta. E nel trentesimo, il canto che racchiude in sé la perfezione dei numeri tipologici tre e dieci, il poeta descrive infine l'apparizione di Beatrice.

L'apertura del canto contiene tutte le allusioni che permettono di comprendere la natura del rapporto tra i due poli coinvolti nell'esperienza profetica, quello umano e quello divino (*Purg.* XXX, 1-7):

Quando il settentrion del primo cielo,  
che né occaso mai seppe né orto

---

<sup>7</sup> Per l'importanza della preghiera e del candelabro a sette braccia nella "Letteratura dei Santuari", vd. *ivi*, capp. 5 e 6.

<sup>8</sup> Il *Libro di Iudith*, XIII, 18, conservato nella *Septuaginta*, è parte della tradizione cristiana ma non di quella ebraica.

né d'altra nebbia che di colpa velo,  
 e che faceva lì ciascuno accorto  
 di suo dover, come 'l più basso face  
 qual temon gira per venire a porto,  
 fermo s'affisse: [...]

Il riferimento all'ordinamento metafisico e al nesso che lega l'ordine del mondo inferiore a quello del mondo superiore è condotto sul filo dell'analogia. Il ruolo del candelabro a sette braccia, che illumina la santa processione e indirizza ciascuno dei partecipanti ad essa al compito a lui stabilito, è analogo a quello espletato dalle sette stelle dell'Orsa. Solo che la sua luce, che illumina l'Empireo, risplende in eterno e non conosce né tramonto né alba. Il messaggio velato offerto dal poeta attraverso questo complesso paragone concerne le salde basi su cui il mistico deve poter poggiare al fine di rendersi meritevole di ricevere la visione celeste. Nel mondo inferiore, lo Spirito Santo porge all'uomo i suoi sette doni (il candelabro a sette braccia)<sup>9</sup>, per risvegliare la coscienza umana affinché assolva al proprio dovere, cioè si comporti in conformità alle norme stabilite dal testo sacro. Come «settentrion del primo cielo», questi sette doni sapranno illuminare l'anima contemplante, indirizzandola sulla retta via di ascesi spirituale. Ma, come succede al nocchiero, abituato ad orientarsi con l'aiuto della Stella Polare, che non riesce a raggiungere il porto sicuro a causa della nebbia che ne offusca la vista, così il mistico, avvolto nel «velo di colpa», non sarà in grado, a causa di questa nebbia della coscienza, di svelare i segreti del mondo metafisico. Lo schermo costituito dal peccato, come Dante lo definisce in questa sede, si rivela analogo a quello che troviamo presso il cabalista Ya'aqov ben Šešet, nella sua interpretazione del termine *Ispaqłariot*, termine che compare negli *Otto Capitoli* di Maimonide, dove indica gli schermi che separano i vari profeti dalla visione di Dio. Secondo Šešet le *Ispaqłariot* oscure, come specchi non limpidi, rappresentano i peccati e i difetti nell'indole umana; questi offuscano la chiarezza della visione profetica e vengono a creare uno schermo tra l'uomo e Dio<sup>10</sup>.

La menzione del ruolo illuminante dei doni dello Spirito Santo e

---

<sup>9</sup> Nel *Convivio*, IV, xxi, 12, questi sette doni: Sapienza, Intelletto, Consiglio, Fortezza, Scienza, Pietade e Timor di Dio, sono considerati come facoltà interiori, possedute in potenza da ciascun uomo. Vd. in proposito DEBENEDETTI STOW, *Dante e la mistica ebraica*, cit., p. 229.

<sup>10</sup> MOSÈ MAIMONIDE, *Gli otto capitoli. La dottrina etica*, trad. Giuseppe Laras, Firenze, Giuntina 2001, cap. 7. Per il concetto di *Ispaqłariot* e l'opposizione di Šešet all'interpretazione di Maimonide, vd.: GEORGES VAJDA, *Recherches sur la Philosophie et la Kabbale dans la pensée juive du Moyen Age*, Parigi, Mouton, la Haye 1962, p. 97.

del «velo di colpa» che ne offusca la potenza, servono a preparare il terreno per l'apparizione di Beatrice, lo 'specchio' in grado di riflettere le bellezze del mondo metafisico, una volta che il poeta avrà posto rimedio, prendendone dovuta coscienza, all'offuscante «velo di colpa».

Quando la processione si arresta, si leva da uno dei partecipanti, seguito poi da tutti gli altri, il canto di un versetto del *Cantico dei Cantici* (4.8), ripetuto per tre volte (*Purg.* XXX, 10-12):

e un di loro, quasi da ciel messo,  
'Veni, sponsa, de Libano' cantando  
gridò tre volte, e tutti li altri appresso.

Il testo contiene tutti i segnali che indicano, a chi è in grado di coglierli, gli elementi che caratterizzano il personaggio chiamato a porsi alla guida del pellegrino: la menzione dell'uno («un di loro») e del tre («tre volte») riconnettono la figura alla Trinità, il «quasi da ciel messo» ne allude al ruolo come inviata della divina Provvidenza, mentre il termine *sponsa* si fa chiaro riferimento al processo di adesione mistica. La citazione dal *Cantico*, come riferimento al rapporto tra il mondo fisico e il mondo metafisico, appartiene invece a quella che è ormai una convenzione ermeneutica sia in campo ebraico che in campo cristiano<sup>11</sup>.

Per evidenziare i tratti comuni tra le due tradizioni mi limiterò qui a portare due brevi esempi. Il primo è ripreso dall'opera *I Tre Sermoni* del monaco piccardo Guerric di Igny, che afferma:

Utterly wonderful it is, and worthy of our love, when God who is love flows into all the faculties of the lover; when the Bridegroom embraces the Bride in oneness of spirit and she is changed into his very likeness, in which, as in a mirror, she beholds God's glory<sup>12</sup>.

Il secondo concerne invece le teorie del mistico spagnolo Yosef ben Yehudah Ibn 'Aknin (XII sec.), che nella sua interpretazione del *Cantico*, *hitgalut ha-sodot we-hofa't ha-me'orot* (*La divulgazione dei misteri e l'apparizione delle luci*) – opera composta con lo scopo di fornire una

---

11 ANN W. ASTELL, *The Song of Songs in the Middle Ages: A Study in the History of Response*, Ph.D. Dissertation, Madison, The University of Wisconsin 1987, (Publication UMI, Ann Arbor, Michigan 1994).

12 PAULINE MATARASSO, *The Cistercian World: Monastic Writings of the Twelfth Century*, Toronto, Penguin Classics 1993, p. 132.

lettura mistico-filosofica in accordo con le teorie di Avicenna e Al Farabi – identifica la sposa del *Cantico*, cioè l'anima umana che anela ad unirsi con Dio, come rappresentazione dell'Intelletto Attivo<sup>13</sup>.

La serie di segnali che precedono l'apparizione di Beatrice, e che alludono al suo ruolo come anello mistico, continua nei versi seguenti (*Purg.* XXX, 13-21):

Quali i beati al novissimo bando  
surgeran presti ognun di sua caverna,  
la rivestita voce alleluando,  
cotali in su la divina basterna  
si levar cento, *ad vocem tanti senis*,  
ministri e messaggier di vita eterna.  
Tutti dicean: '*Benedictus qui venis!*',  
e fior gittando e di sopra e dintorno,  
'*Manibus, oh, date lilia plenis!*'.

Il paragone tra il canto di Alleluja dei beati, che nel giorno del giudizio torneranno ad unirsi ai propri corpi, e il canto del coro angelico che benedice la venuta del messaggero celeste, mira a stabilire un'identità tra la figura di Beatrice e il Cristo, giocata sulla concomitanza dei due elementi, il corpo e l'anima, che caratterizzano la doppia natura, umana e divina, del Figlio, e rafforzata dall'uso delle stesse parole di benvenuto pronunciate dal popolo all'ingresso di Gesù a Gerusalemme: «*Benedictus qui venis!*». Come il Cristo, sacrificatosi per permettere all'uomo di riavvicinarsi al Creatore, così questa essenza celeste, Beatrice/Intelletto Agente, è pronta ora ad assumersi il ruolo di mediatrice nel processo che porterà alla salvezza spirituale del poeta. Non solo le parole, ma anche le azioni delle creature celesti, sono portatrici di un messaggio mistico che è possibile svelare con l'aiuto delle teorie della *qabbalah* ebraica. Da Moshe Idel apprendiamo infatti che il mistico geronese, Rabi 'Ezra, interpretava il motivo della raccolta dei fiori nel *Cantico* (6, 2) come allusione alla forza dell'osservanza dei precetti di attirare verso il basso il flusso spirituale del mondo superno<sup>14</sup>. Questa interpretazione, che lega i due percorsi, quello della vita attiva e della vita contemplativa, ci permette

---

13 COLETTE SIRAT, *A History of Jewish Philosophy in the Middle Ages*, Cambridge, Cambridge University Press 1985, p. 207. Nel sistema mistico di Abraham Abulafia, invece, la sposa rappresenta l'anima umana, mentre l'Intelletto Attivo è rappresentato dallo sposo. Vd. in proposito: MOSHE IDEL, *The Mystical Experience in Abraham Abulafia*, Albany, State University of New York Press 1988, cap. 4.

14 IDEL, *Kabbalah, New Perspectives*, Tel-Aviv, Schocken 1993, p. 196 (in ebr.)

anche di porre nel giusto contesto due episodi che precedono l'entrata del poeta nel Paradiso terrestre e ci aiuta a comprenderli come gradini che conducono allo stadio finale, quello della rivelazione. Il primo episodio si svolge quando Dante e Virgilio raggiungono la cima del Purgatorio. Dopo l'ultimo sforzo, quello del passaggio del muro di fuoco che separa il Purgatorio dal Paradiso terrestre, il poeta si addormenta e vede in sogno una donna giovane e bella, che raccoglie fiori cantando. Si tratta di Lia, la prima moglie di Giacobbe, che afferma di raccogliere i fiori per farne una ghirlanda con cui adornarsi ed ammirarsi allo specchio (*Purg.* XXVII, 97-103). Lia presenta il proprio comportamento come opposto a quello statico della sorella, Rachel, che passa tutto il suo tempo seduta a contemplarsi allo specchio. L'una si accontenta di affaccendare le proprie mani, l'altra è assorta invece nel contemplare la bellezza dei propri occhi (*Purg.* XXVII, 104-108). Il secondo episodio ci presenta un'altra bella donna, Matelda, che accompagnerà i primi passi di Dante nel Paradiso terrestre. Anche lei canta mentre sceglie e raccoglie fiori variopinti (*Purg.* XXVIII, 40-42). Lia e Matelda rappresentano la fase della scelta e della raccolta di quelle azioni morali che abbelliscono la vita terrena; Rachel rappresenta il valore spirituale della contemplazione interiore, mentre l'azione degli angeli, che spargono i fiori «e di sopra e dintorno» annuncia l'inizio del terzo stadio, lo stadio della rivelazione in cui, grazie all'osservanza dei precetti, il flusso della rivelazione comincia a sgorgare dall'alto e a diffondersi.

Questo è il momento in cui appare Beatrice (*Purg.* XXX, 28-33):

Così dentro una nuvola di fiori  
che da le mani angeliche saliva  
e ricadeva in giù dentro e di fori,  
sopra candido vel cinta d'uliva  
donna m'apparve, sotto verde manto  
vestita di color di fiamma viva.

Vestita dei tre colori che simbolizzano le tre virtù teologali, la donna appare circondata da una nuvola di fiori che sale dalle sue mani per ridiscendere poi a riempire l'interno e l'esterno del carro («saliva e ricadeva in giù dentro e di fori»). In questo quadro, il movimento dei fiori che parte dalle mani di Beatrice, mediatrice dell'unione, indica da una parte l'impegno della volontà individuale a sollevarsi, e dall'altra la disponibilità della Provvidenza divina a dirigere verso il basso il flusso della rivelazione. Questo movimento reciproco è in grado di mutare sia la realtà interna del mistico (il "dentro") che quella a lui

esterna (il "di fori").

Il mistico, che è riuscito ad aprire il proprio intelletto alla possibilità dell'unione con l'Intelletto Agente ed ha raggiunto quell'equilibrio che può renderlo uno specchio che riflette l'ordinamento del cosmo, si trova ora in condizione di porre in atto quel potenziale che è insito nel proprio animo. Secondo il principio del *nomina sunt consequentia rerum*, egli ha pertanto ora guadagnato il diritto di udire, per la prima ed unica volta nel corso dell'intera opera, il proprio nome, Dante, pronunciato da Beatrice<sup>15</sup>. Ciò che gli rimane ora da fare è l'ultimo sforzo, cioè quello di ripulire la superficie dello specchio affinché il raggio lucente della rivelazione possa inondare l'anima col flusso della conoscenza profetica. L'impresa è molto dura, e, come lo avverte Beatrice, il poeta è chiamato a superare la prova della "spada", uno strumento che secondo lo *Zohar* indica il punto di confine tra il bene e il male, tra pietà e punizione<sup>16</sup> (*Purg.* XXX, 55-57):

«Dante, perché Virgilio se ne vada,  
non pianger anco, non piangere ancora;  
ché pianger ti conven per altra spada».

Prima che Beatrice possa assumersi il ruolo di guida del pellegrino, prima cioè che l'Intelletto Agente possa illuminare a piena luce, poiché la luce è ora offuscata da «l vel che le scendea di testa, / cerchiato de le fronde di Minerva» (*Purg.* XXX, 67-68), Dante dovrà scendere ad esaminare le profondità della propria coscienza e sforzarsi di potenziare la propria visione interiore, al fine di riconoscere, in piena umiltà, che alla vera salvezza non si può giungere grazie agli sforzi del solo intelletto individuale (*Purg.* XXX, 73-78):

«Guardaci ben! Ben son, ben son Beatrice.  
Come degnasti d'accedere al monte?  
non sapei tu che qui è l'uom felice?».  
Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte,  
ma veggendomi in esso, i trassi a l'erba,  
tanta vergogna mi gravò la fronte.

---

15 Nella *Vita Nuova* (XIII, 4) l'espressione viene usata nel corso di una discussione che riguarda il rapporto tra il nome e l'essenza del termine *Amore*. Vd. DEBENEDETTI STOW, *Dante e la mistica ebraica*, cit., pp. 163-164.

16 Questa è l'interpretazione che lo *Zohar* assegna al versetto «la fiamma della spada guizzante» di Genesi, 3.24: GERSHOM SCHOLEM, *Zohar, il libro dello splendore, Passi scelti della Qabbalah a cura di Gershom Scholem*, ed. Elena Loewenthal, Torino, Einaudi tascabili 1998, pp. 79-80.

Dopo aver chiarito tutti gli elementi di cui ci siamo occupati fin qui, eccoci dunque tornati alle prime parole che Beatrice rivolge a Dante. Parole, come si è detto, di duro rimprovero, il cui significato si riesce a comprendere soltanto raccogliendo i segnali nascosti nelle pieghe del senso anagogico. Beatrice dice «Guardaci» al plurale, e non «guardami», poiché non agisce da sola: come essenza celeste, ella è lo strumento inviato dalla Provvidenza divina per mediare tra l'anima umana e il creatore; ma anche sul piano umano ella non è sola: come Intelletto Agente è unita ora all'intelletto individuale del mistico, che è chiamato ad uniformarsi alla aumentata capacità di visione che questa unione gli procura. E questa è proprio l'azione che la frase: «Li occhi mi cadder giù nel chiaro fonte» descrive. Al livello letterale il poeta si dipinge come uno che, vergognandosi, abbassa gli occhi in direzione del fiume Letè. Al livello anagogico, il «chiaro fonte» si riferisce invece al potenziale racchiuso in Beatrice di servire da "specchio illuminante". La vergogna dell'uomo, cui le profondità della propria coscienza vengono rivelate per la prima volta, deriva dalla consapevolezza dell'errore in cui era caduto in passato, quando, con gli amici stilnovisti, aveva creduto di poter raggiungere la cima del colle della sapienza con il solo aiuto dell'intelletto individuale. Nel misticismo cristiano "raggiungere la vetta" vuol dire arrivare al culmine della conoscenza metafisica. In Bernardo di Clairvaux, per esempio, il termine *mons* indica lo stadio supremo, quello dell'amore di Dio, raggiunto solo da quanti siano riusciti a salire al quarto grado della scala dell'amore<sup>17</sup>.

Una percezione simile troviamo nella mistica ebraica, che ci fornisce altri elementi, necessari all'apertura del messaggio dantesco. Moshe Idel menziona un testo, composto da uno dei discepoli del mistico spagnolo Abraham Abulafia, dove le lettere del Nome divino, che contengono tutto il sapere, sono descritte come un monte sul quale è proibito all'uomo salire. E presso Abulafia stesso, nel *Libro della conclusione*, il concetto di "monte" racchiude in sé un dualismo che per noi è molto rilevante. Da una parte, il termine italiano *Monti*, usato nel testo, si riferisce ai pericoli del potere dell'immaginazione, definita come «una montagna aspra e difficile, alta e erta». Una descrizione che somiglia a quella della "selva" della materia in cui si ritrova il poeta all'inizio del suo viaggio ultraterreno. Dall'altra, il termine "monte" indica anche il potere dell'intelletto ed è perfino legato alla virtù intellettuale più alta, quella profetica, che solo Mosè riuscì a rag-

---

17 BERNARDO DI CHIARAVALLE, *I gradi dell'Umiltà e della Superbia. L'amore di Dio*, Roma, ed. Gaspere Mura, Città Nuova Editrice 1995, p. 171.



giungere<sup>18</sup>.

È proprio sfruttando le interpretazioni offerteci dalla *qabbalah* ebraica che possiamo comprendere come le parole di Beatrice: «Come degnasti d'accedere al monte?» siano da interpretare come un rimprovero riferito ai tentativi del poeta di introdursi, col solo aiuto degli strumenti intellettuali, in un campo che riguarda solo la virtù profetica.

Al *summum bonum* si può giungere solo per mezzo dell'unione con un mezzo provvidenziale. Beatrice, in qualità di mezzo provvidenziale mediatore, presentandosi al poeta, ribadisce il concetto attraverso la ripetizione, per tre volte, della parola "ben": «Guardaci **ben!** **Ben** son, **ben** son Beatrice».

La vera felicità si trova solo in Paradiso, dove, come suggerisce il versetto cantato dagli angeli (*Salmi*, 30, 1-9), si può arrivare solo per mezzo di una scala ben salda (*Purg.* XXX, 82-84):

Ella si tacque; e li angeli cantaro  
di subito '*In te, Domine, speravi*;  
ma oltre '*pedes meos*' non passaro.

Solo chi si affida alla carità e alla giustizia della divina Provvidenza potrà giungere alla vera beatitudine e non chi segue una falsa strada e rincorre un sommo bene che non è altro che una falsa immagine della verità, come ha fatto il poeta in gioventù, quando «volse i passi suoi per via non vera, / imagini di ben seguendo false» (*Purg.* XXX, 130-131). Per provare di essere ora degno dell'unione con l'Intelletto Agente e del dono della profezia, che la divina Provvidenza gli assegnerà per suo mezzo, il poeta dovrà subire un processo di morte dell'io precedente e rigenerazione – simboleggiato dal rito del bagno prima nel fiume della dimenticanza (Letè) e poi in quello della memoria del bene (Eunoè) – che lo abiliterà ad assumersi il compito di poeta della verità celeste.

L'analisi del livello anagogico che ho appena presentato e che riguarda il ruolo che Dante affida ai due personaggi guida, Virgilio e Beatrice, nel viaggio mistico verso la verità metafisica, mi sembra provi senza alcun dubbio l'utilità dell'uso delle teorie della *qabbalah* ebraica come chiave per l'apertura del messaggio che Dante nasconde nelle pieghe interne del testo. Come ultimo anello di questa mia presentazione, vorrei ora allargare i confini del mio discorso e, tramite l'analisi di alcuni luoghi del *Paradiso*, confrontarmi con la seguente

---

18 IDEL, *L'esperienza mistica in Abraham Abulafia*, Milano, Jaca Book 1992, pp. 135-137.

domanda: esiste la possibilità che Dante abbia subito un'influenza diretta della *qabbalah* ebraica e ne abbia di proposito e con cognizione di causa sfruttato le teorie?

Umberto Eco è stato il primo a sollevare questa possibilità, proponendo un'influenza diretta delle teorie del cabalista Abraham Abulafia, ma solo per quanto riguarda una delle opere di Dante, il *De Vulgari Eloquentia*, che è centrato sulla questione linguistica e sullo sviluppo delle lingue europee<sup>19</sup>.

La tesi che vorrei qui mettere al vaglio concerne un'influenza diretta che riguarda anche e soprattutto la *Commedia*<sup>20</sup>, e si varrà di un'analisi di brani appartenenti a tre canti del *Paradiso*, dove il poeta presenta la figura dell'aquila, metafora che raccoglie e cela in sé l'ideale politico-profetico dantesco. Per indirizzare il proprio lettore modello e fornirgli gli elementi atti a svelare la propria dottrina in questo campo, Dante costruisce una struttura complessa, alla cui base egli pone un breve testo che si forma davanti ai propri occhi tramite combinazioni di lettere che si scompongono e si ricompongono come atomi in movimento. Per quanto io ne sappia, una rappresentazione di questo tipo non esiste in alcun testo appartenente alla tradizione cristiana. Al contrario, la combinazione delle lettere costituisce una delle tecniche fondamentali su cui si basa la *qabbalah* ebraica, dove è ben attestata la tesi, centrale alla dottrina di Abulafia, che la realtà della creazione si rifletta nel linguaggio, sia come lettere pronunciate che scritte<sup>21</sup>.

A metà del suo viaggio nei cieli del *Paradiso*, Dante apprende dalla bocca del suo antenato, Cacciaguida, il destino che lo attende come esule dalla patria. Questi gli annuncia che troverà rifugio presso il signore di Verona, Cangrande della Scala (*Par.* XVII, 70-72):

Lo primo tuo refugio e 'l primo ostello  
sarà la cortesia del gran Lombardo  
che 'n su la scala porta il santo uccello;

L'ideale politico che Dante presenta nella *Commedia*, come anche nella *Monarchia*, è un ideale utopico, la visione di un mondo armonico in cui i due Soli, il potere temporale e quello spirituale, si trovano a

---

19 UMBERTO ECO, *La Ricerca della Lingua Perfetta nella Cultura Europea*, Bari, Laterza 1993.

20 Nel mio *Dante e la mistica ebraica*, cit., ho evidenziato i tratti comuni tra la mistica ebraica e due delle opere dantesche, *Vita Nuova* e *Convivio* e riprendo qui alcune tesi che ho presentato per la prima volta in quella sede, nella terza parte del libro.

21 ELIAS LIPINER, *The Metaphysics of the Hebrew Alphabet*, Gerusalemme, Magnes 2003, p. 17 (in ebr.).

collaborare per il bene comune. Cangrande è visto come il candidato potenziale ad assumersi il compito della guida terrena e tra i simboli del suo casato l'aquila è definita come «santo uccello» perché essa rappresenta la potenza militare capace di assurgere ad erede di quell'antico impero il cui successo rientrava nei piani della divina Provvidenza.

Il legame tra l'aquila terrena e l'aquila celeste viene rafforzato nel canto successivo, dove il poeta si impegnerà nella descrizione della forza creativa delle lettere.

Nei versi di apertura del canto, Cacciaguida viene definito come «specchio beato» (*Par.* XVIII, 2), poiché le parole che egli rivolge al proprio discendente riflettono il messaggio provvidenziale che avrà il compito di preparare il poeta ad assumersi il ruolo profetico. E con le sue parole, «volgiti e ascolta» (*Par.* XVIII, 20), Beatrice lo incita a comprendere e ad interiorizzare il significato profondo contenuto nel messaggio di Cacciaguida. Un messaggio che, al livello letterale e morale, presenta una galleria di illustri personaggi, tutti combattenti impegnati per la vittoria degli ideali religiosi della fede cristiana. Da eroi biblici come Giosué e Giuda Maccabeo, a figure storiche e letterarie, tutti campioni dell'ideale crociato: Carlomagno, Orlando, Guglielmo di Orange, Renoardo, Goffredo di Buglione e Roberto il Guiscardo (*Par.* XVIII, 43-48). Ma a un livello più profondo il messaggio riguarda invece la necessità di un'elevazione mistica che ponga il poeta in grado di predicare un rinnovamento spirituale capace di mutare la realtà storica stessa. Dante, che con l'appoggio dell'Intelletto Agente è riuscito ad attuare un rafforzamento interiore, comprende l'importanza del ruolo che gli è stato affidato e riesce ad elevarsi al di sopra dell'egoistica preoccupazione per il proprio destino terreno (*Par.* XVIII, 58-63):

E come, per sentir più diletanza  
bene operando, l'uom di giorno in giorno  
s'accorge che la sua virtute avanza,  
sì m'accors'io che 'l mio girare intorno  
col cielo insieme avea cresciuto l'arco,  
veggendo quel miracol più addorno.

Così rafforzato e pronto ad una visione più profonda delle cose, il poeta è ora in grado di essere esposto e di cogliere il vero senso della parola divina. I beati del Cielo di Giove, risplendenti di una luce colma di amore, si dispongono dinanzi ai suoi occhi, come "segni" divini in forma di lettere umane (*Par.* XVIII, 70-72):

Io vidi in quella giovial facella  
 lo sfavillar de l'amor che li era  
 segnare a li occhi miei nostra favella.

Come uno stormo di uccelli che si leva dalla riva del fiume, grato dell'abbondanza di cui può godere, così le anime beate, trasudanti di luce, volano, cantano e sembrano danzare al ritmo del proprio canto. Poi, cessando insieme dal canto e dal movimento, si dispongono in forma di lettere (*Par.* XVIII, 73-81):

E come augelli surti di rivera,  
 quasi congratulando a lor pasture,  
 fanno di sé or tonda or altra schiera,  
 sì dentro ai lumi sante creature  
 volitando cantavano e facienti  
 or D, or I or L in sue figure.  
 Prima, cantando, a sua nota moviensi,  
 poi, diventando l'un di questi segni,  
 un poco s'arrestavano e taciensi.

La dinamica di questa metamorfosi celeste, che a prima vista sembra solo il prodotto della fervida immaginazione dantesca, risponde invece a una rigida necessità interna, che possiamo comprendere con l'aiuto delle teorie della *qabbalah* ebraica. Essa si articola in momenti differenti, che comprendono il movimento, il canto, la stasi e l'arresto in forma di lettera. Ora, se ci rifacciamo alle tecniche del cabalista Abraham Abulafia per il raggiungimento dell'estasi, possiamo vedere come il mistico, che ha raggiunto lo stadio di unione con l'Intelletto Agente, conduce un "discorso interno" che lo pone in grado di contemplare quelle che vengono definite le *sefirot* del linguaggio e della *Torah*, la Legge. I suoni del linguaggio, uscendo dalla bocca dell'uomo, si trasformano in luci che vengono attratte verso la sfera dell'alta spiritualità<sup>22</sup>. A questo possiamo aggiungere che nel *Sefer Yesirah* la caratteristica che identifica la sfera del linguaggio, che si trova nella prima *sefirah*, la più alta nel sistema sefirotico, è la dinamicità, mentre la caratteristica che identifica la scrittura è la staticità<sup>23</sup>. In accordo con queste teorie possiamo dunque così interpretare la dinamica celeste che Dante descrive: nello stadio del linguaggio, rappresentato nel testo dal canto dei beati, le luci sono caratterizzate da un dinamismo che si esprime nel volo e nella danza, mentre quando esse si quietano a

---

<sup>22</sup> Ivi, p. 26.

<sup>23</sup> Ivi, p. 25.

formare le lettere D, I e L, ciò che le caratterizza è la staticità.

A questo punto il poeta interrompe la narrazione con una commossa invocazione alla Musa perché lo sostenga con la sua ispirazione nel momento in cui si accinge al difficile compito di fissare sulla carta la figura delle lettere che hanno preso forma all'interno della propria coscienza (*Par.* XVIII, 82-87):

O diva Pegasëa che li 'ngegni  
fai gloriosi e rendili longevi,  
ed essi teco le cittadi e ' regni,  
illustrami di te, sì ch'io rilevi  
le lor figure com'io l'ho concette:  
paia tua possa in questi versi brevi!

In questa invocazione Dante semina una serie di parole-chiave che indirizzano chi è in grado di raccogliere il messaggio proprio verso il mondo dell'esperienza mistica cabalistica. Ad un livello superficiale i termini "ingegni", "gloriosi", "longevi" e "regni", si riferiscono al potere del testo poetico di rendere eterno, assieme al nome del poeta, quello dei protagonisti delle gesta e di fissare la fama dei regni che esso celebra. Ma al livello nascosto questi stessi termini suggeriscono i nomi delle varie *sefirot* cabalistiche connesse al campo della scrittura: *binah* (l'Intelletto), responsabile della creazione delle "forme" delle lettere che stanno per essere create; *tiferet* (la Gloria), sotto la cui egida si trova la penna per mezzo della quale si scrivono le lettere; *nezah* (l'Eternità), la *sefirah* che è legata al dito sul quale poggiano le altre dita che reggono la penna; e infine *malkhut* (il Regno), che rappresenta la pergamena, l'elemento fisico sul quale si vergano le lettere<sup>24</sup>.

Per mezzo delle sante lettere, stampate nella mente del mistico grazie al potenziamento del suo potere immaginativo, appare ora il messaggio composto da trentacinque consonanti e vocali (*Par.* XVIII, 88-93):

Mostrarsi dunque in cinque volte sette  
vocali e consonanti; e io notai  
le parti sì, come mi parver dette.  
'DILIGITE IUSTITIAM', primai  
fur verbo e nome di tutto 'l dipinto;  
'QUI IUDICATIS TERRAM', fur sezzai.

---

24 Ivi, p. 11 e p. 24.

La frase latina «Amate la giustizia, o voi che giudicate in terra», riprende, come è noto, il versetto che apre il *Libro della Sapienza*, incluso nella *Septuaginta*.

Maurizio Palma di Cesnola, che si è confrontato con la problematica della profezia nella *Commedia* e ha analizzato la simbologia dell'aquila, sostiene che la visione presentata al lettore in questa scena di combinazione delle lettere appartenga a quel tipo di visioni che S. Paolo definisce come visioni «*facie ad faciem*» e che le lettere stiano ad indicare il volere divino<sup>25</sup>. La percezione del lettore, secondo Palma di Cesnola, è di trovarsi di fronte ad un testo oscuro, esoterico, in cui il gioco degli elementi, grammaticali e musicali insieme, e la citazione dal *Libro della Sapienza* – un libro che la tradizione cristiana identifica come annunciatore della Divina Sapienza, cioè il Messia – si fanno portatori di verità profetica. Palma di Cesnola identifica due momenti nella strategia testuale dantesca. Nel primo, centrato sulla questione del *Nome*, vengono individuate singolarmente le prime tre lettere del versetto, la *D*, la *I* e la *L*, come rappresentazione dei nomi di Dio: la *D*, come simbolo del nome *Deus*, Dio; la *I*, come simbolo del nome di Dio prima della cacciata di Adamo dal Paradiso terrestre; e la *L*, come simbolo del nome del Dio degli ebrei nel Vecchio Testamento. Questa interpretazione è data in base a quanto si trova in *Par.* XXVI, 124-128, dove Dante pone in bocca allo stesso Adamo l'affermazione che durante la sua permanenza nel Paradiso terrestre il nome di Dio era *I*, e dopo la sua cacciata diventò invece *El*. Nel secondo momento, invece, quello che considera il versetto del *Libro della Sapienza* nella sua interezza, il termine *verbo* viene inteso nella sua doppia accezione: sul piano grammaticale, come riferimento al verbo latino *diligite*, e sul piano religioso come simbolo del Messia, quel *Verbum* la cui venuta instaurerà il governo di giustizia che il poeta/profeta è venuto ad annunciare<sup>26</sup>.

Se a queste considerazioni di Palma di Cesnola aggiungiamo il fatto che anche Umberto Eco, nel suo esame delle teorie linguistiche che Dante presenta nel *De Vulgari Eloquentia*<sup>27</sup>, analizza il passo di *Par.* XXVI affermando che esso può essere compreso alla luce della teoria della "cabala dei nomi" di Abulafia, mi sembra più che plausibile postulare che le teorie del mistico spagnolo, il cui sistema è

---

25 MAURIZIO PALMA DI CESNOLA, *Semiotica dantesca. Profetismo e diacronia*, Ravenna, Longo 1995, p. 131.

26 Ivi, p. 133.

27 ECO, *La Ricerca della Lingua Perfetta nella Cultura Europea*, cit., pp. 54-59. Per il legame tra la lettera *I*, la corrispondente *jod* ebraica, e la *Y* pitagorica vd. DEBENEDETTI STOW, *Dante e la mistica ebraica*, cit., pp. 137-139.

centrato sulla tecnica della combinazione delle lettere e sulla *qabbalah* dei Nomi divini, fossero conosciute dal poeta, che le ha sfruttate come supporto delle proprie teorie mistico-profetiche. Una differenza fondamentale, però, va segnalata tra il sistema di Abulafia e quello dantesco. Mentre il misticismo del cabalista spagnolo è strettamente individualistico, Dante, al pari di quella corrente della *qabbalah* ebraica che viene definita "*qabbalah* sefirotica", collega il suo sistema ad ideali che coinvolgono l'intera società. La frase composta dalle luci degli spiriti beati si iscrive nel cielo di Giove, il cielo degli ideali politici, e costituisce un invito ai governanti a comportarsi secondo i principi di giustizia voluti dalla Provvidenza divina. Questa percezione è chiaramente scandita dai versi seguenti (*Par.* XVIII, 94-99):

Poscia ne l'emme del vocabol quinto  
rimasero ordinate; sì che Giove  
pareva argento lì d'oro distinto.  
E vidi scendere altre luci dove  
era il colmo de l'emme, e lì quetarsi  
cantando, credo, il ben ch'a sé le move.

Dopo aver formato la frase del versetto biblico, le luci beate si radunano tutte sulla lettera *M*, l'ultima lettera dell'ultima parola, *terram*. Il cielo di Giove appare ora come un gioiello argenteo costellato di punti d'oro. Altri beati, scesi dall'alto dei cieli, si pongono a corona della sommità della lettera, innalzando un canto di lode a Dio, il Bene supremo e fonte dell'influsso che le attira a Sé. La critica unanimemente riconosce che la lettera *M*, che rappresenta l'iniziale del termine "Monarchia", simbolizza l'unione tra il governo terreno e la volontà della divina Provvidenza. A mio parere, qui vi è anche qualcosa di più, dovuto proprio al fatto che Dante ha scelto per la sua metamorfosi in aquila proprio la *m* dell'ultima parola, *terram*, e anche questo cercheremo di provarlo con l'aiuto della *qabbalah* ebraica. Questa volta con l'aiuto delle teorie di un altro cabalista, Menahem Recanati, il dotto ebreo italiano che agli inizi del XIV secolo aveva introdotto nell'ambito comunitario ebraico italiano la conoscenza dello *Zohar*. Le mie considerazioni partono dal fatto che la lettera *M* corrisponde, nell'alfabeto ebraico, alla lettera *mem*, la lettera con cui inizia il termine *Malkhut*, Regno, che secondo Recanati designa la *sefirah* più vicina alla dimensione terrestre. Il compito precipuo di questa *sefirah* è quello di costituire un tramite per il contatto tra l'uomo e Dio e di farsi anello che permette il rapporto dinamico fra il mondo fisico e il mondo

metafisico<sup>28</sup>. Nel suo ambito si svolge infatti il movimento reciproco, del flusso divino dall'alto verso il basso, e dell'impulso mistico dal basso verso l'alto. Un movimento che è chiaramente espresso dal testo dantesco, che descrive il modo in cui le luci prima scendono dal cielo e si raccolgono sulla sommità della lettera, poi tornano ad elevarsi. Il Creatore, identificato come il sole che le ha accese d'amore, è colui che ne stabilisce l'elevazione a differenti altezze, a seconda dei meriti che ciascuna di esse ha saputo acquistarsi. Dunque ogni luce prende il posto a lei assegnato, ed insieme esse si radunano a costituire una nuova forma: quelle superiori si uniscono a formare la testa e il collo dell'aquila, quelle sottostanti completano invece le altre parti del corpo dell'uccello (*Par.* XVIII, 100-114):

Poi, come nel percuoter d'i ciocchi arsi  
 surgono innumerabili faville,  
 onde li stolti sogliono agurarsi,  
 resurger parver quindi più di mille  
 luci e salir, qual assai e qual poco,  
 sì come 'l sol che l'accende sortille;  
 e quïetata ciascuna in suo loco,  
 la testa e 'l collo d'un'aguglia vidi  
 rappresentare a quel distinto foco.  
 Quei che dipinge lì, non ha chi 'l guidi;  
 ma esso guida, e da lui si rammenta  
 quella virtù ch'è forma per li nidi.  
 L'altra bēatitudo, che contenta  
 pareva prima d'ingigliarsi a l'emme,  
 con poco moto seguitò la 'mprenta.

La critica interpreta l'aquila come simbolo del Cristo e della sua prossima resurrezione e vede nella suddivisione dei compiti la rappresentazione di un principio che a Dante interessa sottolineare: quello della necessità di distinguere le sfere d'azione dei due poteri, politico e religioso<sup>29</sup>. Ma – alla luce delle teorie di Recanati – mi sembra possibile avanzare l'ipotesi che il meccanismo di formazione dell'aquila – in cui ognuno dei beati sale o scende al suo posto in accordo ai propri meriti – possa anche qui simbolizzare il nesso dinamico tra Dio e la sua creatura. Dio, il Creatore che ha il potere di formare in libertà assoluta, ha creato un uomo dotato del potenziale di

28 IDEL, *Rabbi Menahem Recanati, il cabalista*, vol. I, Tel-Aviv, Schocken 1998, pp. 157-158 (in ebr.).

29 PALMA DI CESNOLA, *Semiotica dantesca*, cit., p. 141.



rispondere all'atto di amore con cui è stato creato; la creatura è invece chiamata ad attualizzare il potenziale di amore che è in lei in nuce e ad aspirare ad avvicinarsi al Creatore attraverso il proprio comportamento meritorio e l'osservanza dei precetti religiosi.

Dalle opere di Recanati si evince non solo che l'origine dei mutamenti che si attuano nelle *sefirot* si trova nel flusso che proviene dall'*Ein Sof*, l'infinità di Dio, un flusso che si espande verso il basso per volere divino, ma anche che il rapporto che vi è nell'uomo tra il corpo e l'anima riflette il rapporto che esiste tra Dio e le *sefirot*. Dunque l'anima equivale a quel volere che sostiene il corpo e lo indirizza per tutto il tempo in cui essa si trova in lui<sup>30</sup>.

Ed è questa stessa percezione che Dante esprime nel canto successivo, dove la figura dell'aquila, che rappresenta sia la giustizia celeste che quella terrena, rivolge al poeta le seguenti parole (*Par. XIX*, 86-90):

«[...]

La prima volontà, ch'è da sé buona,  
da sé, ch'è sommo ben, mai non si mosse.

Cotanto è giusto quanto a lei consuona:  
nullo creato bene a sé la tira,  
ma essa, radiando, lui cagiona».

Il messaggio dantesco sottolinea qui un doppio coinvolgimento: da sopra, Dio, che irraggia da Sé il flusso, è percepito come la fonte della giustizia, un principio che proviene da Lui come Causa Prima; e da sotto, l'uomo, che attira a sé il flusso, è la causa che in terra trasforma questo principio dalla potenza all'atto.

Recanati sottolinea che l'azione volontaria dell'uomo, che si esprime nell'osservanza dei precetti, è l'elemento che rende possibile la discesa del flusso dalle *sefirot* nel mondo materiale. Questa forza è in suo possesso, poiché l'uomo è stato creato ad immagine e somiglianza della Forma divina, forma definita col termine di "Nodo del Carro", cioè è stato creato in una forma che riflette l'ordine del mondo sefirotico.

Nella sua opera, *L'interpretazione delle ragioni dei Precetti*, Recanati si impegna in un esame particolareggiato delle varie *sefirot* e tenta di definirne l'essenza, un tentativo che, secondo Idel, deriva più dal suo bisogno di comprendere appieno il significato dell'osservanza dei Precetti, che da una volontà di indagare le ragioni teologiche o teosofiche che sottendono al sistema sefirotico<sup>31</sup>.

30 IDEL, *Rabbi Menahem Recanati, il cabalista*, vol. I, cit., pp. 185-187 (in ebr.).

31 Ivi, pp. 189-190.

L'osservanza dei precetti morali è sentita come il dovere di ogni uomo degno di questo nome, e tanto più di coloro che detengono il potere di amministrare la giustizia. Lo scopo principale dell'opera di Recanati è quello di esaltare l'importanza delle azioni dell'uomo, azioni che devono essere sempre improntate all'osservanza dei precetti. Questo perché la responsabilità di aprire il flusso che proviene dall'alto ricade proprio sulle sue spalle. Egli potrà godere dell'aiuto e della mediazione della *sefirah malkhut*, la forza in cui il movimento, che proviene dal Creatore, si mescola con il movimento che viene dal basso, dalla volontà individuale. Un ruolo che equivale a quello che Dante assegna alla figura di Beatrice, anch'ella tramite dell'unione dell'uomo con Dio.

Questa equivalenza tra le percezioni dantesche e quelle di Recanati costituisce un'importante testimonianza delle istanze che, agli inizi del XIV secolo, travagliavano sia la società cristiana che quella ebraica. In ambedue risalta uno sforzo in direzione di un progresso morale e spirituale e di un impegno sociale in vista di un rinnovamento capace di avvicinare l'avvento dell'era messianica.

Gli esempi di lettura che ho portato in questo mio intervento non costituiscono che una minima parte dei tanti che, a mio parere, provano una concordanza di intenti e percezioni tra il testo dantesco – al suo livello letterale come al suo livello nascosto – e le teorie della *qabbalah* ebraica. Chi vuol rimanere fisso nella propria convinzione che non è possibile provare contatti diretti fra il poeta fiorentino e i cabalisti che operavano in Italia nel suo stesso torno di tempo, potrà forse accettare il fatto che le teorie della *qabbalah* ebraica costituiscono un'insostituibile chiave per l'apertura del messaggio che si nasconde nelle pieghe riposte del senso anagogico del testo dantesco. Ma a me sembra che l'atteggiamento del poeta verso elementi quali: il ruolo del linguaggio, il rapporto tra il mondo superiore ed il mondo inferiore, la profezia, e soprattutto la percezione che l'uomo è chiamato a purificarsi e ad attualizzare il proprio potenziale non solo per guadagnarsi il mondo a venire ma per cambiare e migliorare la realtà terrena, costituisca una base più che solida per ancorarvi la mia proposta, cioè che sia proprio il testo della *Commedia* a costituire la miglior prova, una "testimonianza testuale" dell'influenza diretta delle teorie della *qabbalah* ebraica su chi è considerato il più influente dei poeti italiani, un mistico, un profeta dotato di un ideale politico e religioso ed il padre della lingua italiana.

CRISTINA WIS MURENA

## LA PROFEZIA DEL VELTRO E IL VERBUM DEI

Diceva Croce che si può far critica solo con ciò che è scritto nel testo. Nel caso di Dante non è così semplice, perché parte significativa del suo pensiero è celata proprio dietro ciò che non dice, o, piuttosto, non ha voluto dire. Si tratta certo di una 'strategia d'autore', di un'ambiguità voluta, che ha come fine quello di mantenere vivo l'interesse del lettore sul poema. Vi è riuscito appieno: sono secoli, ormai, che studiosi di tutto il mondo tentano di svelare i suoi segreti, imbarcandosi in interminabili controversie e dispute con i loro colleghi, convinti di aver scoperto l'unica giusta interpretazione del testo dantesco<sup>1</sup>.

Spesso, pertanto, queste interpretazioni sono soggettive, e non tengono conto del testo stesso, in cui Dante fornisce indizi chiari sul modo di interpretare il suo pensiero, indizi – ed è un fatto singolare – che sovente non sono stati affatto presi in considerazione. Nei miei studi precedenti, *Il Settentrione come fonte d'ispirazione nei canti dell'Inferno*, nonché *L'importanza fondamentale del Settentrione nella struttura dell'Inferno*, ho dimostrato come la mitologia germanica sia stata una delle principali fonti d'ispirazione di cui Dante si è servito nella composizione della prima Cantica<sup>2</sup>.

Il Poeta dà indicazioni precise, tra cui quella riportata alla fine della stessa Cantica, in cui descrive l'uscita dall'Inferno aggrappato «al pel del vermo reo che 'l mondo fora», passando dall'emisfero boreale a quello australe. Solo il Momigliano intuì la natura di questa descrizione, che definisce «grandiosa e mostruosa»: la caduta, cioè, dell'angelo ribelle dal cielo, con la testa all'ingiù – dall'emisfero australe al

---

1 EZIO NOÈ GIRARDI, *Il III canto dell'Inferno*, «Quaderni» de «L'Argine», n. 32, Mantova, tip. Grassi 1981, pp. 19-20.

2 CRISTINA WIS MURENA, *Il Settentrione come fonte d'ispirazione nei canti dell'Inferno*, in *Lectura Dantis 2001*, a cura di Vincenzo Placella, Napoli, Il Torcoliere, Università degli Studi di Napoli «L'Orientale» 2005, pp. 123-175, nonché WIS MURENA, *L'importanza fondamentale del Settentrione nella struttura dell'Inferno*, in *Studi sull'Europa orientale*, a cura di I. C. Fortino - E. Çali, Dipartimento di Studi dell'Europa Orientale, Napoli, Il Torcoliere 2007, pp. 551-569.

Polo opposto, quello boreale – in cui permane conficcato al centro del mondo, dalla cintola in giù. Egli provoca, cadendo, una nuova configurazione della terra, e la formazione, nelle sue viscere, dell'Inferno. Secondo il grande studioso, tutto questo è «frutto di immaginazioni della mente umana, di cui sono rimasti patrimonio comune solo i grandi miti delle singole religioni e questo sterminato cataclisma provocato dalla caduta di Lucifero»<sup>3</sup>. Infatti, di mito si tratta, perché Dante attinse appieno dai racconti cosmogonici del Nord sulla prima divinità, il gigante del ghiaccio Ymir, protagonista della creazione del mondo, poiché dalle sue carni venne modellato il mondo. Questi fu ucciso dai suoi rivali e conficcato al centro del globo, nel luogo definito dalle fonti «il baratro immane degli abissi», chiamato nella mitologia nordica *Ginnungagap*, situato al Polo boreale. Il gorgo era situato fra il più alto dei mondi preesistenti, chiamato *Muspell*, pieno di luce e di calore, e quello più basso, *Niflheimr*, dimora del freddo e del buio. In molti racconti, come in quello riportato da Snorri Sturluson nell'*Edda*, questo mondo sotterraneo sarebbe da identificarsi con *Niflhell*, il nono mondo di *Hel*, l'inferno, dal significato di 'Hel nebbioso', e quindi oscuro. Si riteneva che fosse collegato alla voragine mediante un foro, portone d'ingresso nell'Aldilà. Era l'ultimo, il più infimo dei nove mondi, dove sarebbero stati radunati i malvagi, coloro che avevano commesso le colpe più gravi, e che, dovendovi scendere da *Hel*, avrebbero subito in un certo senso la seconda morte. Questo è anche il paese dei giganti, *Jötunheimr*. Sul fondo del baratro fu collocato, al centro, un pozzo dalle acque gelide, «il pozzo scuro», detto *Hvelgermir*, che generò dodici fiumi cosmici, detti *Elivágar*, dalle acque impetuose e scroscianti. Secondo la leggenda, i fiumi cosmici avevano la loro sorgente così lontano che lungo il percorso si era formata in superficie una sostanza particolare, del lievito velenoso, induritasi fino a diventare ghiaccio nell'ultima zona infernale. È proprio questo lo schema seguito da Dante per ideare il suo Inferno<sup>4</sup>.

Vi è ancora un'altra coincidenza tra l'opera di Dante e le fonti germaniche per quel che riguarda la descrizione di Lucifero: all'inizio del XXXIV canto, il Poeta lo scorge nella nebbia fitta, bloccato nel ghiaccio del Cocito dal petto in giù, con le braccia che girano, simili alle pale di un mulino a vento, che ha come base una gigantesca struttura chiama-

---

3 *La Divina Commedia*, commento di Attilio Momigliano, Firenze, Sansoni 1945, vol. I, *Inferno*, p. 266 (commento ai vv. 109-111 del canto XXXIV). Faccio riferimento a *La Divina Commedia di Dante Alighieri* commentata da Luigi Pietrobono d. S. P. voll. I-III, quarta edizione interamente rifatta, Torino, Società Editrice Internazionale 1965.

4 Vd. WIS MURENA, *Il Settentrione come fonte...*, cit., cap. *Fonti germaniche dell'area scandinava e dell'Islanda*, pp. 139-142.

ta da Dante 'dificio'. Evidente è qui il riferimento ad un altro mito germanico, quello del mulino cosmico, trattato nella monumentale opera dello svedese Viktor Rydberg, *Undersökningar i germansk mytologi*. Durante un'era positiva, il mulino regola dal cielo il movimento del cosmo, mentre, durante quella negativa, precipita in fondo all'Inferno, creando una voragine smisurata, e lì rimane, appoggiato su una gigantesca struttura di legno – 'dificio', appunto – fino all'inizio di un nuovo ciclo positivo, in cui risorge. Al mulino fa riferimento anche il verbo usato da Dante per descrivere il modo in cui il gigante trita nelle sue fauci i tre traditori, «a guisa di maciulla»: si tratta di un tecnicismo, preso dall'agricoltura, che ben si addice a descrivere un mulino che macina. Anche la descrizione delle tre bocche del diavolo corrisponde a quella della mitologia nordica dei giganti che sono dotati di tre, sei o anche più teste. Essi rappresentano la forza brutta e il caos, e la loro mente è desolatamente priva della luce dell'intelletto<sup>5</sup>.

Il gigante, che trafigge il globo, *axis mundi*, e il mulino smisurato precipitato al fondo dell'Inferno, sono riferimenti ad una fonte ben precisa, talmente specifici da non poter essere casuali. Vi è ancora il gran freddo descritto nel basso Inferno, che si manifestava, secondo Alberto Magno, nei territori posti oltre il settimo dei climi, in luoghi in cui il ghiaccio e la neve arrivavano ad indurirsi progressivamente, al punto da divenire vetro o cristallo di rocca.

C'è poi il viaggio di Ulisse, al quale posso fare solo un cenno: l'eroe indica, alla fine del XXVI canto, con espressioni ben precise, la direzione del suo viaggio a partire da Gibilterra: «da la man destra mi lasciai Sibilia, / da l'altra m'avea già lasciata Setta». Ulisse aveva quindi già lasciato alla sua sinistra Ceuta, sulla costa settentrionale del Marocco, prima di dirigersi verso destra, direzione nella quale continua anche dopo aver superato Siviglia – la forma riflessiva del verbo, 'mi lasciai', convalida questa idea. Il viaggio dell'eroe si svolge quindi verso destra; tutti i commentatori lo fanno invece dirigere verso sinistra, sostituendo così lo schema del testo dantesco con un proprio schema mentale predefinito<sup>6</sup>. Il viaggio di Ulisse termina nello

5 WIS MURENA, *L'importanza fondamentale del Settentrione...*, cit., pp. 161-163; al 'tecnicismo' ha fatto riferimento la Prof.ssa Rita Librandi nella sua conferenza *Il canto XXXIV dell'Inferno*, tenuta il 29 ottobre nella serie *Lectura Dantis* 2009.

6 Cito a proposito un esempio: ne *La Divina Commedia*, testo critico della Società Dantesca Italiana, riveduto col commento scartazziniano, rifatto da Giuseppe Vandelli, diciannovesima edizione (completa), Milano, Ulrico Hoepli 1965, p. 219: «se Ulisse giunse presso il monte del Purgatorio (v. 133 sgg.), ch'è agli antipodi di Gerusalemme, è naturale che dovesse deviare dalla prima direzione di Ovest (v. 124) appoggiandosi via via ossia dirigersi prima tra Ovest e Sud (ch'è a sinistra di chi guarda a Ovest), poi,

scenario di un paesaggio artico: un cielo così basso che pare toccare la terra, la scomparsa delle stelle a causa della luce particolarmente intensa e continua di quelle zone nel periodo estivo, un mare che diviene viscoso – da qui l'espressione poetica del «marin suolo», oppure mare «pigro e concreto», come definito già da Tacito, il quale si sofferma su questi fenomeni descritti peraltro anche da altri autori classici, quali Plinio, Solino, Strabone e Procopio.

L'avventura dell'eroe termina in uno spaventoso gorgo, e, prima di perire, l'eroe scorge una Montagna bruna altissima, la più alta che avesse mai visto. È lo stesso baratro immane degli abissi, «immane abyssi baratrum», ossia caos primordiale, così definito già da Abramo da Brema nel suo racconto della navigazione sull'Oceano settentrionale nell'XI secolo di alcuni nobili Frisoni, riferitogli dall'arcivescovo di Brema. Esso è descritto altresì da un monaco anonimo inglese nel Trecento, in un resoconto molto simile a quello dantesco, dal nome *Inventio Fortunata*. Questi basa la propria raffigurazione su un'esperienza personale, e narra di aver visto, ai confini del mondo allora conosciuto, un gorgo smisurato nella zona del Polo artico, come anche una montagna di colore marrone scuro, così alta da elevarsi sino alle nuvole. Fatto straordinario è che sia la voragine che la montagna sono disegnate ancora nelle carte geografiche cinquecentesche – come quella del Mercator – perché credute reali! Il famoso cartografo riporta, nelle annotazioni con cui correda la carta, addirittura la misura della circonferenza della montagna bruna, e cioè 33 leghe francesi, la stessa indicata nell'*Inventio Fortunata*. Nelle cosmografie, quale quella di Tommaso Porcacchi e di Gian Lorenzo d'Anania, la montagna del Purgatorio era posta nell'Oceano Atlantico settentrionale; ma già secondo una tradizione classica, nelle stesse zone erano collocate le isole del Paradiso terrestre. Secondo Plutarco, Ulisse approdò ad Ogigia «dopo cinque giorni di navigazione dalla Britannia in direzione dell'Occidente», idea confermata da altri autori quali Servio, Solino e Claudiano. Anche queste isole furono riportate nelle carte geografiche, come in quella di Marin Sanudo, risalente al 1306, in cui sono collocate, ad Occidente dell'Islanda, ben 358 isole, definite «beate e fortunate», disegnate nei mappamondi anche nei secoli successivi, ad esempio in quello di Fra Mauro, del Quattrocento. Tali isole del Paradiso terrestre furono credute reali, anch'esse, al punto che ancora nel Settecento i viaggiatori si recavano in questi mari per trovarle<sup>7</sup>.

---

seguitando sempre ad appoggiare a sinistra, addirittura verso Sud-Est: solo così alla fine poteva giungere, navigando oltre la *foce stretta*, agli antipodi di Gerusalemme, in vista del Purgatorio»; è il commento al v. 126 del canto XXVI.

7 Vd. WIS MURENA, *Il Settentrione come fonte...*, cit., cap. *Ulisse navigatore dei mari set-*

Esistono, quindi, dei 'doppioni' dei miti classici che hanno lunga tradizione e che non si possono ignorare. Ho consultato un'opera recente, l'*Cedipus borealis*, che narra dello stesso mito di Edipo ambientato nell'estremo Nord, riscontrato sin dai tempi antichi<sup>8</sup>.

Ci poniamo ora la domanda del perché Dante abbia scelto di ambientare il suo *Inferno* nel Nord. Si tratta, in realtà, di molto più di una mera considerazione geografica: collocando il suo Lucifero al Polo boreale, dove regnano l'oscurità, il gelo e il ghiaccio perenni, egli non fa altro che seguire il criterio comunemente applicato ancora nell'Alto Medioevo, secondo cui la connotazione geografica era subordinata ad un processo di elaborazione teologica. Si trattava, in sostanza, di una geografia sacra, che traeva origine dalla spartizione del mondo tra i figli di Noè: a Sem era toccata l'Asia, a Cam l'Africa, a Japhet l'Europa. Era una geografia basata su una simmetria tra l'interpretazione di alcuni passi fondamentali delle Sacre Scritture ed i testi della tradizione classica, che venivano riletti in un nuovo spirito allegorizzante, al fine di una configurazione diversa della realtà. L'interpretazione del mondo era fondata su una strutturazione simbolica dei punti cardinali il cui principio di fondo era semplice, incentrato sul movimento del sole: l'Oriente, dove esso sorge, rappresenta il regno di Dio, con Gerusalemme al centro sia simbolicamente che geograficamente; l'Occidente, dove tramonta, quello dell'*Inferno*, che doveva trovarsi il più lontano possibile dalla sede dei Beati. Di grande interesse sono gli studi effettuati in materia, secoli dopo, dal gesuita cinquecentesco Guglielmo Postel, che si basano sulle vecchie concezioni del mondo<sup>9</sup>.

A completare questa simmetria, il Settentrione si opponeva al Meridione come il regno del diavolo si opponeva a quello dello Spirito Santo. Un'influenza determinante, in questo processo, ebbero soprattutto alcuni brani dell'*Antico Testamento*: in Geremia si legge che tutto il male proveniva dal Settentrione, nella siccità e nel gelo che derivavano dalla mancanza di fede. Sant'Agostino, commentando questo passo, concordò sul fatto che Lucifero avesse il suo dominio nel Nord, sul monte collocato agli antipodi di Gerusalemme, dove era

---

tentrionali, pp. 156-158; cap. *Verso l'Islanda, l'Isola Perduta*, pp. 158-163, e cap. «*Nec sit terris Ultima Thule*», pp. 163-166, nonché cap. *Il mito del Purgatorio e del Paradiso terrestre*, pp. 166-173.

8 LOIS BRAGG, *Cedipus borealis, The Aberrant Body in Old Icelandic Myth and Saga*, Madison. Teaneck, Fairleigh Dickinson University Press 2004, *passim*.

9 Vd. WIS MURENA, *Il Settentrione come fonte...*, cit., cap. *Sulle fonti usate da Dante*, pp. 130-134. Postel è illustrato da ALESSANDRO SCAFI nella sua interessante opera *Il Paradiso in Terra – Mappe del giardino dell'Eden*, Milano, Mondadori 2007, cap. *Cartografia del Paradiso: il chiarore di una nuova aurora*, pp. 234-238, e p. 364, note 6-16.

adulato nell'oscurità e nel gelo, lungo le vie distorte e perverse del peccato. Rabano Mauro, uno degli autori più popolari del secondo Medioevo, concludeva, nel suo *De Universo*, dopo aver anch'egli citato Isaia, che i popoli aquilonari, proprio perché dipendevano dal diavolo, non possedevano lo Spirito Santo. Esso si manifestava invece nelle terre meridionali, chiamate australi dal vento Austro, che, col suo calore, scioglieva il ghiaccio. Il Settentrione fu identificato con la terra di Magog, idea derivante da un passo di Ezechiele, nel quale si narra del barbaro Gog, uscito da lì per assalire Israele con la sua immensa armata, che ne venne però sconfitto. Il XX capitolo dell'*Apocalisse* fu considerato profetico, in quanto si vedeva approssimarsi la fine del mondo, il cui presagio erano state le invasioni barbariche, come quella dei Visigoti di Alarico, che avevano saccheggiato Roma. La loro sconfitta fu considerata una delle prove supreme che prefiguravano il trionfo finale di Cristo. Sulla base di una somiglianza fonetica, il nome dei Goti fu accostato a Gog, e autori quali Sant'Ambrogio affermarono: «Gog iste Gothus est!». Questa leggenda, considerata tra le più popolari del Medioevo, fu anche ritenuta una delle tre leggende «che torreggiavano giganti nella letteratura medievale rimanendo per secoli e secoli con una tenacia sorprendente» (le altre due erano quella del Prete Gianni e quella del Paradiso terrestre)<sup>10</sup>.

Dante conosceva anche geograficamente il Settentrione. Oltre ai classici citati prima a proposito del viaggio di Ulisse, aveva tratto notizie da fonti del suo tempo: il suo maestro, Brunetto Latini, nel primo libro del *Trésor* illustra gli spazi geografici che racchiudevano il Nord, secondo la concezione dell'epoca. Nella parte estrema, confinante con l'Asia, si trovavano i Monti Rifei o Iperborei. Oltre questa zona si stendeva il mare, solido e compatto, chiamato da molti Mare Morto. Latini passa quindi a descrivere l'Alemagna, e dopo la costa occidentale dell'Atlantico, citando molte terre ed isole oltre la Norvegia. Al di là di esse vi erano ancora altre isole, di cui l'ultima era Thule, dove per metà dell'anno regnava il buio, e nell'altra metà la luce. Tutt'intorno si stendeva il mare gelatinoso e congelato. Si tratta proprio degli stessi confini entro i quali Dante racchiude il suo Inferno; del resto, secondo il concetto tolemaico accettato dal Poeta e da tutto il Medioevo, Thule segnava la punta estrema settentrionale del triangolo che comprendeva il mondo allora conosciuto<sup>11</sup>.

---

10 POMPEO DURAZZO, *Il Paradiso terrestre nelle carte medievali*, Mantova, Stab. Tip.-Lit. Eredi Segna 1886, p. 6.

11 Vd. WIS-MURENA, *L'importanza fondamentale del Settentrione...*, cit., pp. 159-160. Latini asseriva che la Terra avesse la forma di un globo e, in alcune versioni manoscritte del *Li Libres Dou Trésor*, sono inserite delle carte geografiche, le cosiddette «mappe



L'estremo Settentrione fu per lungo tempo considerato sede dei mostri; Etico d'Istria, ad esempio, nella sua *Cosmografia*, raffigurava i popoli aquilonari come radice di ogni male, come anche Isidoro di Siviglia, uno dei maestri di Dante, che elaborò sulla stessa base la sua complessa dottrina dell'universo. Nella leggenda di Alessandro Magno, ripresa da Seneca e popolare in tutto il Medioevo, il Settentrione era descritto come «nutrice di scorpioni, nido di serpenti, lago di demoni che partoriva mostri» e, secondo l'imperatore – in cui le leggende vedevano la prefigurazione del Salvatore dell'umanità – questa parte del mondo andava chiusa dietro porte di ferro. Per Dante, conformemente alla tradizione del suo tempo, non si trattava, affatto, quindi, di una mera rappresentazione geografica, bensì della parte fondamentale della sua concezione del mondo.

La divisione dell'universo secondo il corso del sole spiega anche l'episodio di Ulisse: l'eroe, decidendo di dirigersi verso destra dalle colonne d'Ercole, ad Occidente, «di retro al sol», nella direzione dove il sole tramonta, sceglie deliberatamente la via contro la salvezza. Prova ne è che finisce all'inferno. Naturalmente Dante colloca poi il suo Purgatorio e il Paradiso terrestre nell'emisfero australe, emisfero di Dio. Analisi accurata di queste tradizioni, in particolar modo per quel che riguarda la collocazione del Paradiso terrestre, si ritrova nell'interessantissimo *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo* di Arturo Graf<sup>12</sup>.

Vi è un motivo di fondo che ha indotto Dante ad usare fonti pagane per comporre la più grandiosa opera religiosa mai concepita. Anche qui dobbiamo basarci sulla testimonianza diretta fornita dal sommo Poeta espressa nell'*Epistola X* a Cangrande della Scala, in cui spiega i criteri adottati per ideare la sua *Commedia*. Egli vi ribadisce il concetto già espresso nel *Convivio*, II, 1, secondo cui essa *doveva essere letta con mezzi simili a quelli applicati alla lettura della Bibbia*, che anche i primi commentatori riconobbero come base dell'interpretazione dell'opera, «lezione dopo dimenticata». Penso che questa sia l'unica maniera di affrontare il testo dantesco. Il modello alla base della composizione era, per Dante, lo schema dell'*Esodo* – motivo centrale del Sacro Testo – che doveva essere analizzato alla luce dei quattro sensi

---

T-O», in cui l'emisfero settentrionale è chiaramente indicato. ANDREA DA BARBERINO, ne *Il Guerrin Meschino*, uno dei racconti più popolari del Medioevo, che è trascrizione di una tradizione orale secolare, situa anch'esso l'Inferno «in cima al mondo, sotto la fred-da tramontana»; mi riferisco all'edizione critica secondo l'antica vulgata fiorentina, a cura di Mauro Cursiotti, Roma-Padova, Antenore 2005, pp. 412-414, 432-433.

<sup>12</sup> Cfr. ARTURO GRAF, *Miti, leggende e superstizioni del Medioevo*, Bologna, Arnaldo Forni Ed. 1965, vol. I: *Il mito del Paradiso terrestre, Il riposo dei dannati, La credenza nella fatalità*, nonché *Introduzione*, pp. XI-XXIII, e i capp. I e II, pp. 1-43.

scritturali, quello letterale, quello allegorico, quello morale e quello anagogico. L'*Esodo*, e il *Salmo* 113, che lo interpreta, riporta un fatto storico, la liberazione del popolo d'Israele dalla schiavitù d'Egitto. Nel senso anagogico, l'episodio raffigura l'uscita dell'anima dal peccato, «resa così anch'essa santa e libera». Ed è proprio questo il *leit-motif* delle Cantiche, il senso del viaggio di Dante, che Singleton definisce «the master pattern that guides the poet's hand». Nel II trattato del *Convivio* egli spiega un altro dei suoi criteri guida, che i commentatori sembrano non aver preso in considerazione:

Ancora è impossibile però che in ciascuna cosa, naturale e artificiale, è impossibile procedere a la forma, senza prima essere disposto lo subietto sopra che la forma dee stare: sì come impossibile la forma de l'oro è venire, se la materia, cioè lo suo subietto, non è digesta e apparecchiata; e la forma de l'arca venire, se la materia, cioè lo legno, non è prima disposta e apparecchiata.

Secondo il Poeta ancora: «è impossibile procedere, se prima non è fatto lo fondamento, sì come ne la casa e sì come ne lo studiare...». Per Dante – ed è ciò che ho voluto dimostrare – è proprio la materia prima pagana a costituire il fondamento, il presupposto stesso per la composizione dell'*Inferno* e pure per l'elaborazione successiva delle altre Cantiche<sup>13</sup>.

Ho potuto approfondire il significato di tali concetti grazie alla spiegazione fornita dalla studiosa Julia Bolton nel suo erudito ed affascinante libro *The Pilgrim and the Book*. Nell'*Esodo*, nucleo dell'*Antico Testamento*, è illustrato il doppio uso che gli Israeliti fecero dell'oro e dell'argento ottenuti dagli Egiziani prima di uscire dalla loro terra: in un primo momento, essi fusero l'oro per modellare l'idolo, il vitello d'oro. Mosè, adirato alla vista dello scempio del culto pagano, fece fondere l'idolo nel fuoco. Successivamente, ordinò che lo stesso materiale fosse riutilizzato per ornare il Sacro Tabernacolo dell'Arca, convertendo così l'uso idolatrico in quello sacro. Quest'idea basilare, cioè il doppio uso dell'oro d'Egitto, divenne tema popolare nella letteratura patristica, e in quella medievale in genere. Sant'Agostino scrisse, nel *De Doctrina Christiana*, sull'utilità della poesia pagana nella preparazione del sermone cristiano, giustificando anche l'uso dell'*Eneide*, che considerava opera idolatrica, come schema per le *Con-*

---

13 Per Dante e i quattro sensi biblici cfr. VINCENZO PLACELLA, *La dinamica dei quattro sensi scritturali nell'esegesi patristica e scolastica*, in *Humanitas e Poesia, Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, a cura di Luigi Reina, Salerno, La Veglia 1990, pp. 711-767.

fessioni e per il *De Civitate Dei*<sup>14</sup>. Pare proprio questo il modello di Dante: egli dà la stessa impostazione al suo *Inferno*, con l'intenzione di dimostrare, attraverso la lezione pagana, la verità cristiana. Va, anzi, ancora più avanti su questa strada, perché applica tale criterio in modo del tutto innovativo, racchiudendo il suo *Inferno* tra le due maggiori divinità pagane della mitologia germanica: Ymir, trasformato nelle sembianze di Lucifero, l'anti-dio, chiude l'ultimo canto; il Veltro, il dio dei Germani sceso in terra, vi funge da introduzione, come cercheremo di dimostrare.

Applicando questi schemi, Dante segue in pieno la tradizione del suo tempo. Per quanto riguardava i quattro sensi scritturali, la loro molteplicità «fu presupposto costante di ogni saggio di interpretazione e di commento della Scrittura nel Medioevo»<sup>15</sup>. Teologi come San Tommaso si ponevano il problema della validità del loro utilizzo anche nella poesia, questione che intrigava Dante. La materia è trattata in modo mirabile dal finlandese Johan Chydenius nel libro *The typological problem in Dante*, nel quale l'autore elabora quest'esegesi tipologica, partendo dall'*Antico Testamento*, ritenuto figura e tipo del *Nuovo*. Vi cita numerosi esempi che illustrano come la comprensione degli eventi passati fosse indispensabile per l'interpretazione di quelli futuri, in quanto ne erano predizione. Tra questi San Paolo, che, nell'*Epistola ai Romani*, prende Adamo come *tipo* di «Colui che verrà», cioè Cristo: «Adae, qui est forma (τύπος) futuri». L'Apostolo nell'*Epistola ai Corinzi* giustappone il termine τύπος al termine σκιά, nel passo «Nemo ergo vos iudicet in cibo aut in potu aut in parte diei festi aut neomeniae aut sabbatorum, quae sunt umbra (σκιά) futurorum». Sant'Agostino nel *De Civitate Dei* sintetizza questo concetto: «Quid est, quod dicitur Testamentum Vetus, nisi Novi Occultatio, et quid est aliud quod dicitur Novum, nisi Veteris Revelatio?».

L'*Epistola* contiene un altro indizio fondamentale, l'*Apocalisse*, citata da Dante alla fine, è conclusione anche nel *Nuovo Testamento*. «E poiché, trovato il Principio o Primo, cioè Dio, nulla rimane da cercare più oltre, in quanto Egli è Alfa e Omega, ossia il Principio e la Fine, come figura la visione di San Giovanni, il trattato si conclude nello stesso Iddio che è benedetto nei secoli». Dante sottolinea l'importanza di questa fonte cui attinge nella sua composizione – è la Rivelazione graduale del Verbo di Dio fino alla contemplazione del Dio incarnato,

---

14 JULIA BOLTON HOLLOWAY, *The Pilgrim and the Book, A study of Dante, Langland and Chaucer*, American University Studies, series IV, English Language and Literature, vol. 42, New York, Peter Lang 1987, cap. VI: *Egyptian Gold*, pp. 145-162, e *passim*.

15 ERNESTO BUONAIUTI, *Gioacchino da Fiore, I Tempi-La Vita-Il Messaggio*, Roma, Collezione Meridionale Editrice 1931, p. 193.

Alfa e Omega. L'*Apocalisse* è, del resto, esempio per eccellenza del senso tipico: vi sono centinaia di citazioni tratte dall'*Antico Testamento* – addirittura un terzo dei suoi versetti si ispirerebbe ad esso. Essa è stata infatti definita l'«anello di congiunzione» tra le due parti della Bibbia, in cui il tema dominante è l'attesa del ritorno di Dio per completare la Sua opera di Salvezza, di cui i profeti avevano predetto il compimento. È, anzi, esempio di ciò che Chydenius definisce «tipologia escatologica», perché nell'*Apocalisse* sono finalmente rivelate le prefigurazioni dell'*Antico Testamento*, ed è svelato il destino ultimo dell'umanità e del mondo<sup>16</sup>.

\* \* \*

Passo ora alla cosiddetta profezia del Veltro, che questi elementi li contiene tutti, intrecciati l'uno all'altro, esempio significativo di questa tipologia. Nel Prologo, Dante annuncia i temi fondamentali, il nucleo del suo pensiero, per poi svilupparli nelle altre due Cantiche. Questo è, del resto, il suo metodo di composizione, che illustra nella suddetta *Epistola* a Cangrande a proposito del *Paradiso*: al Prologo, dice, segue la parte esecutiva.

I versi della profezia sono definiti da Pézard, dopo l'analisi di una parte, «les douze 'vers étranges'», commento ispirato evidentemente al verso dantesco su «la dottrina che s'asconde sotto il velame di versi strani»; ma si tratta di versi che in realtà strani non sono affatto<sup>17</sup>. Li divido in sequenze, a partire dalla descrizione della lupa (*Inferno*, I, vv. 97-102; 109-111):

e ha natura sì malvagia e ria,  
che mai non empie la bramosa voglia,  
e dopo il pasto ha più fame che pria.  
Molti son li animali a cui s'ammoglia,  
e più saranno ancora, infin che 'l Veltro  
verrà, che la farà morir con doglia.  
[...]  
Questi la cacerà per ogni villa,

---

16 JOHAN CHYDENIUS, *The typological problem in Dante, A study in the history of medieval ideas*, Societas Scientiarum Fennica, Commentationes humanarum literarum XXV: 1, Helsingfors, Centraltryckeriet 1958, *passim*, in particolare cap. I, *Scripture*, pp. 11-22; cap. II, *Traditions*, pp. 24-41; cap. III, *Dante*, pp. 44-49, in cui l'Autore analizza i quattro sensi scritturali nel *Convivio*, nella *Lettera* a Cangrande e nella *Divina Commedia*.

17 ANDRÉ PÉZARD, *Tant que vient le Veltre*, Piémont (Europe) [!], chez Tallone Editeur – Imprimeur 1978, *Enfer* I, 100-111, p. III: 2, pp. 45-48.

fin che l'avrà rimessa ne lo 'nferno,  
là onde invidia prima dipartilla.

Comincio la mia analisi esaminando il termine 'Veltro': Dante qui si avvale di uno dei mezzi stilistici frequenti nella *Commedia*, ossia del polisemantismo. Nella stessa *Epistola* dice in merito: «per la chiarezza di ciò che va detto si deve sapere che il senso di quest'opera non è semplicemente uno, anzi essa può dirsi polisignificante, cioè di più sensi». Il Veltro è infatti un depistaggio. È uno degli esempi dell'«ambiguità voluta» che ha fatto esasperare i dantisti di tutti i tempi<sup>18</sup>. Non si tratta affatto di un «divino levriero», perché come potrebbe mai un cane da caccia inseguire fino all'inferno un concetto astratto, sebbene con sembianze di una lupa? Non può nemmeno rappresentare l'imperatore, perché un sovrano non desidererebbe mai privare i suoi sudditi dei beni materiali, e non raffigura nemmeno la Chiesa – fa sorridere l'immagine del Veltro come curia che corre agilmente «per ogni villa».

Dà la soluzione anche a quest'enigma la mitologia germanica, racchiusa tra le pagine della suddetta opera di Rydberg. Nei racconti dei Germani, la divinità dal nome Heimdall può essere raffrontata al Messia: è il dio bello, giusto, biancovestito, che scende in terra, dove gira di regione in regione, di città in città, di casa in casa, soffermandosi nelle dimore per impartire alla gente la sua religione. Insegna ai suoi discepoli come compiere i riti sacrificali e come pregare, li benedice posando la sua mano sulla loro testa. Indica loro come vivere senza attaccamento ai beni terreni e li invita a considerare solo i valori spirituali come veri; li esorta a non girovagare per il mondo, bensì a coltivare gli affetti del focolare, insegna loro anche le arti e i mestieri, stimolandoli ad acculturarsi, anche mediante lo studio della letteratura. Mostra loro i principi dell'arte del poetare, sia per quanto riguarda la poesia temporale, sia quella eterna. Si riscontra il modello di Heimdall in una mitologia più remota, trascritta nei libri sacri dell'antica Persia e dell'India, nostra solenne progenitrice. Rydberg nota una somiglianza così forte tra i racconti del *Rigveda* e quelli della mitologia germanica, che questi «paiono una copia così fresca fatta

---

<sup>18</sup> Questo concetto di ambiguità semantica è, sin dalla premessa, uno dei filoni principali della bella opera di ROGER DRAGONETTI, *Dante Pèlerin de la Sainte Face*, Romanica Gandensia, Liège, imprimerie George Michiels, S.A. 1968. Già alle pp. 7-8 l'Autore indica il suo approccio, che è quello di analizzare la parola scritta semanticamente e foneticamente; essa va studiata in rapporto alle corrispondenze riscontrate, che formano un vero e proprio reticolato – è «sème d'opération» in sé, come è espresso nel *Convivio*, IV, II, 8. È un errore da parte dei commentatori dedurne arbitrariamente il senso dal contesto.

dalla mano del maestro, senza l'influenza del tempo e senza ritocchi fatti sopra». Nel *Rigveda* la divinità che funge da modello a Heimdall è Agni, dio del fuoco puro. Ciò che distingue il primo dal secondo è l'animale che lo simboleggia: quello di Agni è un giovane toro, di Heimdall un giovane ariete<sup>19</sup>. Il suo nome deriva dal germanico *vethru*, il cui significato, in origine, era 'giovane animale domestico di un anno' – denominato nelle fonti tedesche *Jährling*; il termine *vethru* è accostato nei dizionari etimologici tedeschi al latino *vitulus* e al sanscrito *vatsala*, vitello, lingua dalla quale si fanno derivare le nostre lingue indoeuropee. Da queste due denominazioni è naturale, a mio parere, dedurre la forma contaminata del 'veltro'<sup>20</sup>. Queste due tradizioni, quella orientale e quella germanica, si rispecchiano nella consuetudine della Chiesa di designare Cristo sia come 'vitello' sia come 'ariete' – animali giovani di un anno: nel *Libro delle Figure* di Gioacchino da Fiore, fonte essenziale, su cui tornerò dopo, nella tavola XV del codice reggiano, che è l'interpretazione allegorica del cocchio divino di Ezechiele, si legge in basso a sinistra e a destra, intorno alla parola 'Vitulus' in maiuscolo, «Christus moriendo factus est vitulus; et ex hoc multi vituli in ara Xristi mactati sunt. In vitulo significatus est ordo martirum»<sup>21</sup>. Franz Boll riporta, nel suo dotto studio sulla cosmologia dell'*Apocalisse*, le dizioni «agnus ex ariete» e «ovis ex ariete», come denominazioni di Cristo, tratte da un manoscritto palatino latino del XIV secolo<sup>22</sup>.

L'ariete è quindi l'animale che simboleggia la principale divinità dei Germani, da considerarsi prefigurazione di Cristo. Non sorprende affatto, quindi, che Dante se ne serva, conformemente a quanto detto prima a proposito delle prefigurazioni e del materiale pagano usato per dimostrare la lezione cristiana. Che il Veltro di Dante abbia proprio le sembianze di un ariete non è in fondo nemmeno straordinario: nella tradizione cristiana, a partire dall'*Antico Testamento*, è proprio

19 VICTOR RYDBERG, *Undersökningar i germansk mytologi*, vol. I, Stockholm, Bonnier 1886, pp. 102-129, nonché *ivi*, vol. II, 1889, pp. 71-82, 440-451. L'etimologia del Veltro è spiegata alla p. 446.

20 AUGUST FICK cita 'VePru' nel *Vergleichendes Wörterbuch der Indogermanischen Sprachen*, vol. III, Göttingen, Vanderhoeck und Ruprecht 1909, p. 384, e FRIEDRICH KLUGE, nell'*Etymologisches Wörterbuch der Deutsche Sprache*, Berlin, Walter de Gruyter & co. 1967, p. 856.

21 GIOACCHINO DA FIORE, *Il Libro delle Figure*, voll. I-II, a cura di Leone Tondelli, Torino, Società Editrice Internazionale 1940; mi riferisco al II vol., che comprende il Testo e XXIII Tavole (X a colori) del codice reggiano, illustrati dall'autore nelle *Note d'Introduzione*, pp. VII-IX.

22 FRANZ BOLL, *Aus der Offenbarung Johannis, Hellenistische Studien zum Weltbild der Apokalypse*, Leipzig-Berlin, Teubner Verlag 1914, cap. III, *Der Sternhimmel in der Apokalypse*, p. 44 sgg. e p. 142.

l'Ariete il simbolo, τύπος, di Cristo: ad esempio, nel sacrificio di Isacco, narrato nel X capitolo della *Genesi*, Dio ferma Abramo, sostituendo suo figlio con un ariete, impigliato con le corna nei rovi. Abramo va a prenderlo e lo offre in olocausto al posto del figlio. In quell'occasione, Dio annuncia anche un nuovo nome per designare se stesso, «colui che provvede», espressione usata nella Bibbia per lo Spirito Santo. Abramo chiama quindi quel luogo «il Signore provvede» – ed era lo stesso luogo in cui sarebbe stato crocifisso Cristo, incoronato con una corona di rovi. L'ariete è quindi la prefigurazione di Cristo, Abramo il primo uomo mediante il quale inizia la nostra Redenzione.

Nel capitolo XII dell'*Esodo*, Dio salva i primogeniti degli Israeliti grazie al segno del sangue con cui avevano marcato gli stipiti e l'architrave delle porte. Questo sangue, scuro e denso, era sangue di un ariete, animale maturo, vecchio di un anno, adatto ad essere sacrificato. Non era affatto quello di un tenero agnello: i termini di 'agnello' e di 'ariete' sono interscambiabili, nell'*Antico Testamento*, come nel libro dei Numeri, dove sono citati decine di volte, sempre con la definizione «animale di un anno», proprio come il mio Veltro, *Jährling*, che ha lo stesso significato.

Alcuni secoli dopo, San Giovanni definiva Cristo «Ariete di Dio che toglie i peccati del mondo», formula sostituita poi con l'Agnello<sup>23</sup>. Anche l'Agnello dell'*Apocalisse*, che tratterò, è un animale già maturo, raffigurato con sette corna, simbolo di potenza e di vigore; così è dipinto nell'affresco del Duomo di Anagni – e l'ariete è spesso rappresentato vicino alla croce di Gesù, per evocare il significato della sua morte.

Non sorprende nemmeno che Dante si sia servito del modello germanico per ideare i passi più significativi del suo *Inferno*, quelli riguardanti Lucifero e il Veltro: è singolare, anzi, che gli studiosi abbiano da sempre cercato questi modelli altrove. Nell'epoca in cui il Poeta visse, l'Italia si trovava ormai da secoli sotto il dominio germanico: dopo le interminabili invasioni barbariche, nel Paese si era stabilita una tradizione di imperatori germanici, a partire da Ottone I, continuata dai Franconi, poi dagli Svevi. Nel *Purgatorio*, Dante scaglia un'invettiva contro gli imperatori germanici che avevano abbandonato il Paese; conclude sconsolato che «l'giardin de lo imperio», l'Italia tutta, era diventata un deserto<sup>24</sup>.

---

23 DAVID PAWSON, *Unlocking the Bible, A unique overview of the whole Bible*, London, Collins 2007, pp. 95, 113, 1286.

24 Quasi un secolo prima, Gioacchino da Fiore aveva definito la chiesa «Babilonia alemana» a causa dell'influsso degli imperatori svevi, op cit., vol. I, pp. 128-133, 137.

L'unione dell'Italia sotto questo dominio straniero è denominata, in fonti quali Arezio «Sacro Romano Impero di nazione germanica»<sup>25</sup>. Un impatto germanico così forte, nei secoli, non poté non lasciare un'impronta fondamentale nell'ordinamento feudale in quello politico ed ecclesiastico – basti citare i termini 'guelfi' e 'ghibellini' – in tutta la cultura in genere. Per quel che riguardava le vecchie tradizioni autotone «l'immensa, fertile corrente di raffigurazioni che aveva attraversato gli animi attraverso i secoli non poteva certo interrompersi d'un tratto, a causa dell'influenza nuova, degli usi e costumi introdotti dalle popolazioni venute da fuori». Per quanto riguarda la religione, alle divinità pagane dell'antica Roma veniva assegnato il ruolo corrispondente tratto dalla mitologia germanica, mentre, con l'avvento del cristianesimo, alle divinità germaniche venivano attribuite caratteristiche della nuova religione: Heimdall, ad esempio, veniva raffrontato con San Pietro o con Cristo. È stata soprattutto la fertile tradizione orale a trasmettere nei secoli la storia dei popoli, in un flusso ininterrotto – ma stranamente su quest'aspetto ci si è sempre soffermati poco<sup>26</sup>. Menziono a questo proposito il ruolo significativo dei *Cantores Francigenarum*, citati come veicolo di trasmissione della cultura germanica dal Comparetti nel suo *Virgilio nel Medioevo*<sup>27</sup>. Nelle fonti che illustrano la tradizione germanica in Italia, il Veltro è anche stato interpretato come *Weltherr*, cioè il Signore del mondo<sup>28</sup>. Alla soluzione si avvicina Pézard, che tratta la profezia del Veltro raffrontata con la canzone di Orlando nella sua opera *Tant que vienne le Veltre*, citando «uns veltres», definito in una nota al testo «un molosso potente e veloce»<sup>29</sup>. L'animale è simbolo del nobile Orlando, che perde la vita combattendo per la causa cristiana. Orlando è considerato figura di Cristo anche per via del sacrificio della sua vita; tuttavia Pézard non estende il suo raffronto al Veltro di Dante. Carlomagno è il re dei Franchi, e l'opera rispecchia quindi la tradizione germanica.

Nella profezia del Veltro è evidente il modello dell'*Apocalisse*, citato da Dante come fonte primaria, insieme all'*Esodo*, nella *Epistola* a Cangrande. Nell'*Apocalisse* l'Apostolo ribadisce a più riprese, sin dal primo capitolo, l'idea fondamentale sulla natura di Cristo, riportata da Dante nella lettera a Cangrande: «Io sono l'Alfa e l'Omega, il Principio

25 LUIGI AREZIO, *Divergenze sul Veltro e sul DXV e sulla datazione della Divina Commedia*, Firenze, Leo S. Olschki Editore 1939-XVII, p. 9.

26 RYDBERG, op. cit., vol. II, pp. 471-477. La traduzione dallo svedese è mia.

27 DOMENICO COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo*, nuova edizione a cura di Giorgio Pasquali, vol. II, Firenze, «La Nuova Italia» Editrice 1967, pp. 63-68 e *passim*.

28 AREZIO, *Il Veltro e il 'Cinquecento Diece e Cinque' nel poema dantesco*, 1929 (mancano il luogo e la tipografia), pp. 19-20 e 27-29.

29 PÉZARD, op. cit., pp. 17, 70-72.



e la Fine. Colui che è, che era e che verrà, l'Onnipotente». Questo concetto essenziale sarà il fulcro di tutta la *Divina Commedia*. Le terzine della profezia del Veltro rispecchiano molti passi del testo biblico: nel mondo imperversano ormai le forze del Male. L'umanità non rinunzia, nonostante gli ammonimenti, «a prestar culto ai demoni, agli idoli d'oro, d'argento, di pietra, di legno, che non possono né vedere, né udire, né camminare» – sono brani che nell'*Apocalisse* si ispirano all'*Esodo* e ai *Salmi* 113-115 che lo completano. L'umanità non è capace di rinunciare «né alle ruberie, né alla fornicazione, né alle stregonerie», e «i suoi peccati sono accumulati fino al cielo». Roma stessa, la «Babilonia del Tevere», simbolo dell'idolatria, sarebbe crollata, perché era diventata «covo di demoni, carcere di ogni spirito immondo». È la «grande prostituta», come lo era stata Babilonia, «perché tutte le nazioni hanno bevuto del vino della sua sfrenata prostituzione, i re della terra si sono prostituiti con essa/e i mercanti si sono arricchiti del suo lusso sfrenato». Il mondo è ormai consegnato alla Bestia, che «ha potere sopra ogni stirpe, ogni popolo, lingua e nazione, e l'adorano tutti gli abitanti della terra. Tutte le nazioni dalle sue malie furono sedotte». La Bestia è descritta meglio nel XX capitolo, dove è definita «il dragone, il serpente antico – cioè il diavolo, satana». Un angelo sceso dal cielo, con la chiave e catena dell'Abisso in mano, lo afferra e lo incatena per mille anni in fondo al baratro. Dopo sarebbe stato liberato e avrebbe «sedotto le nazioni ai quattro angoli della terra» e distrutto Gerusalemme con l'aiuto di uno sterminato esercito guidato da Gog sopracitato, proveniente dalla terra del diavolo. A salvare il mondo da questa fine imminente è il fuoco purificatore, che brucia il vecchio mondo macchiato dal peccato. La Bestia viene sconfitta e rigettata nell'Inferno, e nel capitolo XXI è descritta la *renovatio* del mondo:

Vidi poi un nuovo cielo e una nuova terra, perché il cielo e la terra di prima erano scomparsi e il mare non c'era più. Vidi anche la città santa, la nuova Gerusalemme scendere dal cielo, da Dio, pronta come una sposa adorna al suo sposo [...] <sup>30</sup>.

Solamente con l'aiuto di Dio la palingenesi del mondo poteva attuarsi: nella profezia espressa nel Prologo della *Commedia* è attesa la venuta del Veltro-Cristo, per ricacciare il diavolo nell'Inferno.

Come la mitologia germanica aveva fornito la chiave di lettura per l'interpretazione del Veltro, così la stessa fonte ci conferma

---

<sup>30</sup> *La Sacra Bibbia, Nuovo Testamento*, vol. IV, Roma, Fratelli Fabbri ed. 1977, con tavole di Gustave Doré, *Apocalisse* di Giovanni capp. I, XVIII – XXI.

l'identità della lupa. Nei racconti sia dell'*Edda* in prosa che in quelli dell'*Edda* poetica – fonti in cui è conservata la letteratura germanica più antica – si narra di un lupo, mostro cosmico, che rappresenta il diavolo, nel primo e più bel poema del *Völuspa*, ossia *La profezia della veggente*. Si tratta di Fenrir, generato dall'unione di una gigantessa, il cui nome significa il «presagio del Male», col dio Loki, raffigurante il diavolo stesso. Loki è il capo dell'esercito dei giganti, delle forze demoniache, che tentano continuamente di attaccare gli dèi e di impadronirsi dei simboli della luce e della fecondità. In questa lotta il protagonista è Fenrir, che avanza spaventoso, con le fauci spalancate: la mascella superiore tocca il cielo e quella inferiore la terra (secondo le fonti l'apertura delle fauci sarebbe stata ancora maggiore, se ci fosse stato lo spazio). Anche il lupo Fenrir, come la Bestia dell'*Apocalisse*, è catturato ed incatenato nel pozzo dell'Inferno, nell'ultimo girone, fino alla fine del mondo. Allora sarà sciolto e si schiererà con le forze del Male, con suo fratello, il serpente cosmico – altro mostro immane – e col padre Loki, nonché con l'armata dei giganti del ghiaccio, per dare inizio alla battaglia definitiva contro le forze del Bene, non sul monte Armageddon, come nell'*Apocalisse*, bensì su una pianura. Nei versi del *Völuspa* leggiamo:

Crudo è il mondo, grande l'adulterio.  
 Tempo d'asce, tempo di spade.  
 Gli scudi si fenderanno, tempo di venti,  
 tempi di lupi, prima che il mondo crolli.  
 Neppure un uomo un altro ne risparmiereà.

Allora «il sole si oscura / la terra sprofonda nel mare / scompaiono dal cielo le stelle lucenti [...]». Tutto il mondo brucerà – questa fine si chiama nei racconti *Ragnarök* – e quando il fuoco avrà consumato tutto, una nuova era avrà inizio. Allora dalle acque del mare riaffiorerà la terra e tornerà ad essere verde e meravigliosa e vi cresceranno messi non seminate. È un vero e proprio ritorno all'età dell'oro. Il brano continua: «allora viene il potente / al suo regno / il forte dall'alto / che tutto governa». È il dio Heimdall, citato all'inizio, prefigurazione di Cristo e rappresentato simbolicamente da un giovane ariete, che scende dal cielo per salvare il mondo. In testa porta un elmo d'oro splendente, ornato dalle corna d'ariete; soffia nel suo corno anch'esso dorato, *Gyllarhorn*, per annunciare a tutto l'universo la vittoria delle forze della Luce, mentre Fenrir è raffigurato in catene nella profondità dell'abisso. Il caos è sostituito da un nuovo ordine nel mondo, col fluire armonioso del tempo. È proprio la stessa descrizione dell'*Apocalisse*,

e anche qui Dante si serve della lezione pagana per dimostrare la verità cristiana<sup>31</sup>.

Rimane la questione del lupo al femminile, usato da Dante. Credo che sia la forma contaminata tra il lupo Fenrir e l'emblema di Roma, ormai anch'essa caduta sotto il dominio di Satana – situazione ancor più dolorosa per Dante, che considerava la città salvezza dell'umanità intera, in quanto sede della Cristianità e dell'Impero.

\* \* \*

Come detto prima, la profezia del Veltro racchiude *in nuce* i temi fondamentali che Dante elabora poi nelle altre Cantiche. Niente nel suo pensiero è casuale, in modo da formare un unico, grandioso disegno. Dante moltiplica i livelli narrativi, sovrapponendo più ere, e mettendo da parte l'ordine cronologico – futuro e passato si intrecciano continuamente col presente, secondo un'analogia tematica. Al testo biblico sovrappone 'l'Apocalisse germanica', riportando tutto al suo tempo. Occorre tenere presente che è Virgilio a pronunciare la profezia, e questo fatto sposta di nuovo l'ottica. Come abbiamo visto nel Prologo, Dante si sofferma sul messaggio dell'*Apocalisse* perché molte sono le affinità del suo tempo con l'epoca in cui Giovanni ricevette la Rivelazione da Gesù, in una visione estatica, attraverso l'angelo che Egli gli aveva mandato. Il momento storico all'epoca di Dante era molto delicato per la Chiesa, simile a quello dell'ultima decade del I secolo, in cui visse l'Apostolo. Egli aveva ricevuto il messaggio da Dio, da trasmettere urgentemente alle sette chiese dell'Asia, per indicare loro come dovevano organizzarsi contro le forze del Male che le circondavano e le corrodevano anche dall'interno. Questa lezione doveva essere applicata anche alla Chiesa dell'epoca in cui visse il Poeta. L'unico mezzo di Salvezza, secondo il messaggio trasmesso da Cristo, come sottolineato nell'*Apocalisse*, era quello di *attestare la parola di Dio*, di diffonderla e di testimoniare così la Sua presenza. Secondo l'esortazione dell'Apostolo, ciò riguardava anche ogni singolo membro della comunità cristiana.

Del resto, Dante sentiva certamente la sua condizione di esiliato, di cui conosceva i tormenti, simile a quella dell'Apostolo. Giovanni era stato confinato all'isola di Patmos, in quanto considerato pericoloso per l'Impero a causa della sua divulgazione della nuova religione rivoluzionaria, minaccia al politeismo e alla stabilità del regime. Come Dio aveva detto a Giovanni, direttamente: «Ecco io faccio nuove tutte

---

31 Per quanto riguarda l'*Edda*, vd. GIANNA CHIESA ISNARDI, *I miti nordici*, «Il Cammeo», vol. 219, Milano, Longanesi 1991, pp. 186-192, 221-225, 245-247, 317-330, 578-582.

le cose», aggiungendo «scrivi perché queste parole sono certe e veraci», così anche Dante sentiva che questo era il suo compito. Anche lui doveva scrivere ciò che aveva visto durante il viaggio ultramondano «in pro del mondo che mal vive», secondo l'esortazione di Beatrice nel *Purgatorio*, canto XXXII, vv. 103-105.

\* \* \*

Dante completa la sua profezia del Veltro, servendosi della stessa immagine della lupa, nel XX canto del *Purgatorio*, vv. 10-11, in cui il Veltro è invocato per liberare il mondo dal suo potere nefasto:

Maledetta sie tu, antica lupa,  
che più di tutte l'altre bestie hai preda  
per la tua fame senza fine cupa!  
O ciel, nel cui girar par che si creda,  
le condizion di qua giù trasmutarsi,  
quando verrà per cui questa disceda?

La profezia è ancora ribadita, sempre nel *Purgatorio*, nel canto XXXIII, vv. 40-44, nel passo in cui Beatrice pronuncia il cosiddetto «enigma forte»:

ch'io veggio certamente, e però il narro,  
a darne tempo già stelle propinque,  
secure d'ogn' intoppo e d'ogni sbarro,  
nel quale un cinquecento diece e cinque,  
messo di Dio, anciderà la fuia  
con quel gigante che con lei delinque.

Già il Foscolo aveva sottolineato come questo passo e quello del Veltro siano «due predizioni che si riconducono ad una sola». L'espressione «messo di Dio» è ricorrente nei quattro Vangeli e troveremo decine di incisi dove Cristo dice che il Padre lo ha mandato, dal «qui me recipit eum qui me misit» di Matteo, X, 40, al «et hi cognoverunt quia me misit» di Giovanni XVII, 25<sup>32</sup>. Chi potrebbe mai essere il Veltro, il messo di Dio, se non Cristo? Del resto, ciò è anche indicato dai simboli numerici dell'enigma che non rappresentano altro – come vedremo – se non il Messia come Alfa e Omega, messaggio dell'*Apocalisse* e della Bibbia tutta – nonché fulcro del pensiero di

---

32 Citato da ROBERTO WIS, *Ancora sul Veltro*, estratto dai «Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki», XLV (1987), p. 587.

Dante.

Da questi passi del *Purgatorio* risulta come la profezia sia collegata al movimento degli astri. Il Foscolo rende una testimonianza preziosa a riguardo, citando l'Anonimo commentatore dantesco che definisce «senz'altro il più antico», e che «più di nessun altro ha saputo addentrarsi in ogni segreto della *Commedia*». Quest'Anonimo «inizia con un lunghissimo discorso sulle sette età della terra, secondo i giri de' sette pianeti e come ai tempi di Dante corresse la settima età ed ultima, cioè della Luna della qual era donna la Lupa, gente avara e cupida, simbolo della chiesa meretrice e venale». Ma, sempre secondo questa testimonianza, dopo tornerà un'età del tutto simile alla prima età dell'uomo, sotto il pianeta Saturno, e sarà il principio di un mondo diventato di nuovo puro<sup>33</sup>.

Il tema della palingenesi del mondo è ripreso da Dante nel *Purgatorio*, inserito nel racconto che ha come protagonista Stazio. Il grande poeta della *Tebaide* esprime la sua gratitudine per Virgilio, per averlo avuto come maestro nell'arte del poetare e per avergli anche indicato la via per il suo cammino di fede. La profezia originale di Virgilio, sulla cui base è elaborata quella del Veltro, è inserita nel XXII canto, vv. 64-87, in cui Stazio narra della sua conversione:

[...] Tu prima m'inviasi  
verso Parnaso a ber ne le sue grotte,  
e prima appresso Dio m'alluminasti.  
Facesti come quei che va di notte,  
che porta il lume dietro e sé non giova,  
ma dopo sé fa le persone dotte,  
quando dicesti: 'Secol si rinova,  
torna giustizia e primo tempo umano,  
e progenie scende da ciel nova'.

I versi della profezia di Virgilio riportati da Dante non sono simili all'originale che il Poeta riporta nella IV *Egloga*:

Ultima Cymaei venit iam carminis aetas,  
Magnus ab integro saeculorum nascitur ordo;  
Iam redit et Virgo, redeunt Saturnia regna,  
Iam nova progenies caelo demittitur alto.  
Tu modo nascenti puero, quo ferrea primum  
Desinet ac toto surget gens aurea mundo.

---

<sup>33</sup> Edizione Nazionale delle opere di Ugo Foscolo, *Studi su Dante*, parte I, a cura di Giovanni da Pozzo, Firenze, Le Monnier 1979, pp. 524-526.

Casta fave Lucina; tuus iam regnat Apollo.

Manca l'inizio solenne in cui Virgilio narra che la profezia gli era stata riferita dalla Sibilla cumana; manca, altresì, il riferimento esplicito alla *Virgo*, nonché al *puer*, che è reso genericamente con 'progenie'.

Nella traduzione di Dante, 'ridotta', che risulta del resto anche in qualche modo offuscata, così com'è collocata in mezzo a due episodi suggestivi, la conversione di Stazio e le condizioni dei cristiani durante le persecuzioni, il Poeta non trasmette l'idea della grande attesa di «una nuova sequenza ciclica dei secoli» e rende l'idea di *Virgo* con 'giustizia', traduzione libera esatta, perché si riferisce ad Astrea, dea della giustizia. Nella leggenda Astrea, figlia di Giove e di Themis, anch'essa dea della giustizia, si rifugia nei cieli per fuggire alle barbarie della società degli uomini.

Nel tempo, a Virgilio e ai suoi versi accadde qualcosa di prodigioso; inserita in un'opera all'origine pagana, tale profezia acquistò un senso profondamente cristiano, e questa predizione *ante eventum* divenne una delle profezie più popolari del Medioevo. Determinante in questo processo fu l'enorme popolarità di cui godette il grande poeta: già Seneca rilevò come sin dal decennio dopo la sua morte l'*Eneide* fosse conosciutissima e i suoi versi recitati come comunemente noti, e poco dopo autori come Properzio ne tesserono gli elogi. Si narra che Sant'Agostino, nelle *Confessioni* (lib. I, cap. XIII) ammetteva di aver avuto in gioventù la consuetudine di leggere l'*Eneide*, e di appassionarsi ad essa, ma di essersene pentito in età matura. Alcuino, da ragazzo, preferiva la lettura dell'*Eneide* a quella dei *Salmi*. Man mano, nella "profezia" della IV *Egloga*, il miracolo della *renovatio* del mondo veniva attribuito alla nascita di un bambino, e l'avverarsi del miracolo mediante l'intervento di una vergine. Ciò non indicava solo una svolta momentanea della storia, bensì implicava la promessa dell'inizio di una nuova serie di secoli propizi nella storia dell'umanità.

La fortuna della profezia riportata da Dante è descritta da Compagetti, nel suo *Virgilio nel Medioevo*: già l'imperatore Costantino considerò l'*Egloga* come una profetica venuta di Cristo sulla terra e ritenne che la vergine menzionata fosse Maria. I versi fecero sorgere delle leggende, anche riguardanti conversioni miracolose, come quelle di Marcellino e di Veriano, che si trasformarono da persecutori di cristiani in martiri di Cristo nel nono secolo. Ad esempio, il vescovo di Fiesole Donato recitò, prima di morire, la sua professione di fede, citando i versi virgiliani, gli stessi proclamati da Innocenzo III nella sua predica di Natale. A Virgilio venne così attribuito nel tempo il ruolo di profeta di Cristo, rappresentato anche nelle arti figurative,

come nella cattedrale di Zamora in Spagna, dov'è collocato tra i profeti dell'*Antico Testamento*, e l'immagine è corredata dai suddetti versi. Tra le leggende che precedettero immediatamente la venuta di Cristo, riportate dal Comparetti nella stessa opera, e che impressionarono molto i pagani, celebre è il miracolo che vide come protagonista Augusto: questi fece venire un giorno presso di sé la Sibilla, per interrogarla sugli onori divini che il Senato gli aveva decretato. La Sibilla gli rispose invece che sarebbe venuto un Re dal cielo, che avrebbe regnato in eterno. Subito si aprirono i cieli, e Augusto vide una vergine di meravigliosa bellezza seduta su un altare con un bambino in braccio, ed udì una voce che disse: «questo è l'altare del Figlio di Dio». Intorno all'altare all'origine pagano era stata posta la scritta: «stellato hic in circolo / Sibyllæ tunc oracolo / te videt rex in cœlo». In questo luogo fu eretta la chiesa dell'*Ara Cæli*. L'imperatore si prostrò pregando e rivelò presto la visione al Senato. Questa leggenda, uno dei grandi portenti del Medioevo, trascritta da scrittori bizantini dal XII secolo in poi, fu popolare per secoli. Nelle fonti, Augusto viene addirittura considerato prefigurazione di Dio Padre. Nel *Convivio* Dante riporta che segni celesti avevano indicato la morte dell'imperatore, idea già espressa da Seneca<sup>34</sup>.

Credo che non sia stato sottolineato sufficientemente che questa trasformazione di Virgilio in profeta del Cristianesimo non si sarebbe mai potuta verificare se la figura del Poeta non fosse stata collegata a quella della Sibilla. Nella tradizione ellenistica fu identificata come sacerdotessa di Apollo, ma, come risulta anche dal suddetto brano, a lei venne assegnato nelle leggende il ruolo della profetessa del Cristianesimo. Le gesta della Sibilla furono conservate nei manoscritti dal nome di *Oracula Sibyllina*. La suddetta "profezia" della IV *Egloga* virgiliana, integrata con quelle della Sibilla, fu diffusa largamente nel mondo del Mediterraneo ed oltre – anche l'Apocalisse germanica sopra citata ne sembrerebbe un rimaneggiamento.

Questi racconti venivano recitati nelle sacre rappresentazioni, che si ispiravano al dramma liturgico. In Francia, già all'epoca di San Bernardo, nelle chiese dei Benedettini, si eseguivano con canti corali le predizioni della Sibilla, inserite anche nella Messa. Tra questi canti, famoso era il 'Dies irae, dies illa / solvet saeculum in favilla / teste David cum Sibylla', di cui l'ultimo verso poteva esser sostituito con 'crucis expandens vexilla'. Questa tradizione si mantenne viva a lungo: ad esempio, ancora nella Firenze medicea le Sibille scendevano dai pulpiti delle chiese nelle strade e nelle piazze per annunciare tempi

---

34 COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo*, cit., vol. I, pp. XVI-XVII, XXIX, XXXII, 11-18, 105-117, 120-127, 214-218, 273-283; vol. II, pp. 86-105.

nuovi. Queste storie facevano ormai parte delle leggende e delle tradizioni popolari, e venivano recitate anche durante le cosiddette feste liturgiche. Significativo è anche il fatto che la Sibilla fosse rappresentata come figura cristiana nelle arti, ad esempio Michelangelo, Raffaello e il Guercino la ritrassero in questa veste, unendovi spesso i versi della famosa profezia<sup>35</sup>.

\* \* \*

Nel canto in cui è riportata la profezia (*Purg.* XXII, vv. 70-72) protagonisti non sono più Dante e Virgilio, bensì Stazio. Per far luce sull'intreccio delle diverse scene descritte, occorre tener presente che la *Divina Commedia* si presenta come una rappresentazione teatrale, il che si evince dalla denominazione stessa. Il grande numero delle *dramatis personæ* che vi recitano, i diversi atti, le diverse scene sono collocati sapientemente nell'opera, secondo uno schema preciso, che penso nessuno sia mai riuscito a decifrare fino in fondo. Credo che il modello per ideare la struttura della *Divina Commedia* sia in buona parte Ovidio, uno degli autori preferiti da Dante, in particolare le sue *Metamorfosi*, opera che godette di grande popolarità nel Medioevo. Da questa fonte Dante ha tratto in buona parte, a mio avviso, la complessità della trama, cui non posso che fare un cenno in questo contesto: oltre alla menzionata sovrapposizione epocale dei racconti che hanno in comune la stessa tematica, Dante crea con abilità dei passaggi da una storia all'altra, usando per unirle degli 'anelli a catena', addirittura dei 'reticoli di richiami', degli indizi che collegano un punto dell'opera all'altro, definiti col termine efficace di 'linking allusions'. Si serve sovente del 'racconto a cornice', in cui una storia è incastrata dentro l'altra<sup>36</sup>. Tra questi vi è il racconto sopra citato riguardante la conversione di Stazio.

Tutti i racconti della *Divina Commedia* ruotano attorno al *leit-motif* che è il viaggio di Dante verso la Salvezza, secondo il racconto dell'*E-sodo*, indicato nella suddetta *Epistola* a Cangrande. Per Dante questo riferimento fondamentale implica molto di più del contenuto della citazione biblica, sia pur interpretata mediante i quattro sensi scritturali. Oltre all'attribuzione del senso anagogico del suo *Itinerarium ad Deum*, la liberazione dell'anima dal peccato, il Sommo Poeta compie

---

35 Vd. RYDBERG, op. cit., capitolo *Sibyllinerna och Völuspa*, p. 483 sgg., estremamente importante, in cui è illustrata la Sibilla nella veste della profetessa del Cristianesimo!

36 PUBLIO OVIDIO NASONE, *Le Metamorfosi*, introduzione di Giampiero Rosati, traduzione di Giovanna Faranda Villa, note di Rossella Corte; testo latino a fronte, «I Grandi Classici Greci e Latini», BUR, Milano, Rizzoli 1997, pp. 5-36.



un viaggio reale, concreto, quello praticato dai pellegrini; è quindi un duplice viaggio, come definito da John Demaray nella sua *The Invention of Dante's Commedia*<sup>37</sup>.

Nel tempo il racconto dell'uscita del popolo d'Israele si trasformò in dramma liturgico, che i credenti, in gran parte pellegrini, recitavano durante il loro viaggio verso Gerusalemme e verso altri luoghi sacri. Il dramma consisteva nell'evocazione degli avvenimenti di Pasqua, che venivano solitamente recitati durante i vesperi e cantati col *tonus peregrinus*. Nel racconto di Dante una catena di allusioni indica le varie tappe del cammino dei pellegrini, che rispecchiavano le 42 stazioni dell'Esodo. Come Julia Bolton ha dimostrato, la *Divina Commedia* è, nella sua essenza, poesia pellegrina, in cui si possono riscontrare parallelismi con la letteratura contemporanea di altri paesi, ad esempio col *Canterbury Tales* di Chaucer, oppure *Piers Plowman*, di Langland.

Nella *Vita Nuova* (XLII), Dante riveste questo ruolo sia in senso lato, come pellegrino che erra nel mondo, fuori dalla sua patria – in quel tempo non era ancora stato esiliato – sia in «modo stretto», come uno dei tanti pellegrini che si recavano nei luoghi sacri. Secondo l'interpretazione degli studiosi, nel *Purgatorio* raggiunge, dopo un faticoso cammino, Gerusalemme, insieme ai Palmieri, denominati così perché portavano una palma avvolta intorno al loro bastone (*Purgatorio*, canto XXXIII, v. 78) e, nel *Paradiso*, Roma, insieme ai Romei<sup>38</sup>.

Dall'inizio del *Purgatorio* in poi, il racconto consiste nell'inno gioioso dei pellegrini, che si sviluppa in un crescendo, di canto in canto; la qualità musicale dell'ascesa diviene sempre più accentuata rispetto a quella visiva. L'apice è nel XX canto, dove, alla fine, tutti intonano *Gloria in excelsis Deo*; Dante precisa l'accento tonico su *Deo*, dopo una pausa, il che dà l'impressione di sentire le voci che alzano il tono, «un pieno grandioso», su Dio. *Gloria* è l'inno cantato dagli angeli quando Gesù scese sulla terra ed iniziò la Redenzione dell'umanità. Nel contempo è evocato anche il terremoto che seguì la Crocefissione, e si completa qui l'invocazione al Veltro all'inizio del canto al fine di liberare il mondo dalla maledizione dell'«antica lupa».

---

37 JOHN G. DEMARAY, *The Invention in Dante's Commedia*, New Haven and London, Yale University Press 1974, *passim*. Demaray illustra lo stesso argomento nell'articolo *Patterns of Earthly Pilgrimage in Dante's Commedia: Palmers, Romans, and the Great Circle Journey*, «Romance Philology», vol. XXIV, 2, November 1970, Berkeley, London and Los Angeles, University of California Press 1970, pp. 239-258.

38 BOLTON, op. cit., cap. I «Pilgrims and Exiles», pp. 1-25; alla p. 16 riporta come esempio della somiglianza il verso 63 del *Purgatorio*, canto II: «ma noi siamo peregrin come voi siete», comparandolo con quelli di LANGLAND «for pilgrimes are we alle» (B.XI.234) e CHAUCER «and pilgrimes were they alle» (I.26).

\* \* \*

Sin dall'inizio del XX canto Dante unisce al suo racconto un aspetto nuovo, fornendo subito un indizio sulla nuova impostazione dei canti successivi, mediante la citazione della povertà di Maria e della rinuncia ai beni materiali del mondo. Quest'episodio preannunzia la sua intenzione di trattare da questo momento in poi anche dei *mezzi* necessari per redimere l'umanità.

Il Poeta entra dalla premessa nel vivo del suo argomento principale, che è la divulgazione del *Verbum Dei*, discorso che sviluppa già nel XXI canto del *Purgatorio*, e che ha come tema la conversione di Stazio. La scena che si presenta all'inizio del canto è ispirata dal racconto di Emmaus descritto nel *Vangelo* di Luca: Stazio compare inaspettatamente come un'ombra – è un vero colpo di scena! – sulla via che Virgilio e Dante percorrono, accostandosi a loro, dicendo «Fratì miei, Dio vi dea pace», episodio che Dante così riporta: «Ed ecco sì come ne scrive Luca / che Cristo apparve a' due ch'erano in via / già surto fuor de la sepulcral buca». Secondo l'Evangelista, Clèofa narra agli undici Apostoli ciò che era accaduto sulla strada di Emmaus, quando Cristo era apparso a lui ed al suo compagno, increduli. Julia Bolton illustra in un intero capitolo del suo bel libro sopra citato l'episodio di Emmaus, che secondo la sua tesi costituisce un paradigma costante nella trama della *Divina Commedia*, tessuto insieme al racconto dell'*Esodo*, ed asserisce che si tratta di un mezzo comunemente usato nella letteratura medievale, cioè quello di intrecciare un episodio dell'*Antico Testamento* con un altro del *Nuovo* – la studiosa chiama questi racconti «twice told tales», comunemente recitati e cantati nelle rappresentazioni dei pellegrini, nel dramma liturgico *Officium Peregrinorum*. In essi compaiono due personaggi, di cui l'uno è raffigurato solitamente con la barba bianca e lunga, secondo il modello dei Profeti dell'*Antico Testamento*, e l'altro è giovane, come uno dei discepoli di Cristo, descritto nel *Nuovo*. Julia Bolton riporta una notizia significativa: nelle illustrazioni – tra cui menziona anche un codice del Vaticano – Virgilio veniva rappresentato come quello anziano, e Dante come quello giovane. Il ruolo di Cristo, spesso mascherato nella veste di un pellegrino, era solitamente ricoperto da ecclesiasti, «ad repraesentandum Christum»<sup>39</sup>. Il fatto che la parte del profeta sia stata attribuita a Virgilio non si sarebbe mai potuto verificare senza l'evoluzione straor-

---

39 BOLTON analizza nell'opera, soprattutto nei capp. II, *Emmaus Inn*, pp. 27-55, e III, *Come ne scrive Luca*, pp. 57-84, questo doppio schema chiamato *boustrophedon*; l'immagine di Virgilio e Dante del Codice Vaticano Lat. 4776, fol. 39, intitolato *Inferno*, è riprodotta nelle tavole alla fine dell'opera, segnata 5b.

dinaria del senso della sua profezia, da pagano a cristiano.

Anche in questo racconto tre epoche si sovrappongono: Virgilio è pagano, nato *sub Iulio*, sotto «gli dei falsi e bugiardi», per nascita e formazione idolatra, a cui Dante e la tradizione assegnano un ruolo cristiano; Stazio visse sotto il regno di Tito, quando le rovine del Tempio di Gerusalemme furono portate a Roma, nel Tempio della Pace. Fu battezzato e visse segretamente da cristiano, per paura di essere scoperto in un'era di feroci persecuzioni – l'epoca era la stessa di San Giovanni, confinato a Patmos, e della composizione dell'*Apocalisse*. Dante, come si sa, apparteneva alla Repubblica fiorentina, era profondamente cattolico, ma per via delle sue convinzioni politiche e religiose sarebbe stato presto esiliato. Tutti e tre si trovavano pertanto nello stesso tipo di situazione, lo stesso tema collega i racconti<sup>40</sup>.

All'inizio del canto, Dante narra l'episodio estremamente significativo del *Vangelo* di Giovanni, l'incontro di Gesù al pozzo di Giacobbe con la Samaritana, che contiene un insegnamento fondamentale. Gesù dice alla donna, dopo averle chiesto dell'acqua: «chiunque beve di quest'acqua, avrà sete di nuovo, ma chi beve dell'acqua che io gli darò, essa diverrà in lui fonte di vita eterna». L'Apostolo ribadisce lo stesso passo nell'*Apocalisse* XXI, 6, dove Cristo gli parla direttamente; è uno dei passi in cui dice che così si sono verificate le predizioni dell'*Antico Testamento*:

Ecco sono compiute!  
Io sono l'Alfa e l'Omega  
il Principio e la Fine.  
A colui che ha sete, darò gratuitamente  
l'acqua della fonte di vita.

Il pozzo di Giacobbe, ricorda Julia Bolton, fu ed è uno dei principali punti dove i pellegrini sostavano, per via di questa testimonianza importante. Nella Bibbia è riferimento all'Acqua della Salvezza, quella del Calice dell'Eucaristia, unita al vino. È singolare che questo episodio sia citato da Dante come di sfuggita, l'accento è posto sulla sua fretta – questo è uno dei modi di depistare il lettore dall'argomento principale, che elaborerà subito dopo nel canto, ma che vuole in qualche modo mascherare, al fine di mantenere un'aura di misticismo attorno alle cose che dice.

L'episodio di Emmaus riveste un'importanza fondamentale, per-

---

40 Citato da BOLTON, *ivi*, p. 68.

ché in esso Gesù rivela agli Apostoli, come testimoniato da Luca, il senso delle Scritture. Cristo era appena risorto – la terra sussultava ancora. Ai discepoli incontrati sulla via rimprovera di non averlo riconosciuto subito, definendoli «stolti e lenti di cuore», per non aver creduto a ciò che avevano predetto i profeti.

Il brano del *Vangelo* si conclude col suggestivo racconto di Gesù che passò la sera e la notte con i suoi discepoli e, quando era a tavola con loro, celebrò la seconda Messa della Bibbia dopo quella del Giovedì Santo, somministrando l'Eucaristia: «prese il pane, recitò la benedizione, lo spezzò e lo diede loro». Clèofa e il suo compagno di viaggio riferirono a Gerusalemme agli altri Apostoli ciò che era successo, e come avevano riconosciuto Gesù dal gesto con cui aveva spezzato il pane. Questo è il punto fondamentale del racconto, perché da quel momento in poi la commemorazione di quell'evento sarà il segno della Nuova ed Eterna Alleanza, di riconoscimento tra i cristiani durante la Messa. È il Pane della Vita qui descritto, unitamente all'Acqua della Salvezza, citato all'inizio del canto precedente; ecco la *Comunione*, cui Dante fa riferimento, come vedremo, anche nella *Profezia del Veltro*.

Alla fine del *Vangelo*, Gesù compare nuovamente davanti agli Apostoli riuniti per la cena, dicendo «pace a voi», frase riportata da Dante per bocca di Stazio, cui assegna quindi il ruolo di figura di Cristo! Prima di congedarsi, Gesù aggiunge ancora: «bisogna che si compiano tutte le cose scritte su di me nella Legge di Mosè, nei Profeti e nei Salmi» e «allora aprì la loro mente alle Scritture». Questo sarà proprio il compito di Dante e di tutti coloro che desideravano redimere il mondo: salvarlo trasmettendo semplicemente il *Verbum Dei*.

\* \* \*

Dicevo prima che nei suddetti canti XXI e XXII del *Purgatorio* Dante illustra il *modo* di divulgazione del Verbo di Dio: la conversione di Stazio rispecchia l'importanza assegnata alle prefigurazioni, ai portenti – segni dati da Dio per mantenere viva nei secoli la dimostrazione della Sua presenza – e la profezia di Virgilio è, appunto, uno di questi.

Nel passo seguente Dante sottolinea l'importanza della trasmissione del messaggio cristiano, anche indirettamente, tramite il mistero rivelato dalla profezia di Virgilio:

Per te poeta fui, per te cristiano:  
ma perché veggi me' ciò ch'io disegno,  
a colorar distenderò la mano;

Il seguito del passo è estremamente significativo:

Già era 'l mondo tutto quanto prego  
de la vera credenza, seminata  
per li messaggi de l'eterno regno;  
e la parola tua sopra toccata  
si consonava ai nuovi predicatori;  
ond'io a visitarli presi usata.

Vennermi poi parendo tanto santi,  
che quando Domizian li perseguita,  
sanza mio lacrimar non fur lor pianti;  
e mentre che di là per me si stette,  
io li sovvenni, e i lor dritti costumi  
fer dispregiare a me tutte altre sette.

Questo passo evoca, a mio avviso, i tre modi della divulgazione del *Vangelo* secondo San Paolo: la prima spinta è fornita dai portenti, dai miracoli di Dio: la profezia di Virgilio è segno divino e porta alla conversione di Stazio, ma da sola non basta: ci vuole l'esempio del comportamento del credente. Stazio infatti rimane colpito dal coraggio e dalla santità dei primi cristiani davanti alle persecuzioni, esempio che indusse molti a convertirsi, tra cui anche lui. La verità della Parola di Dio veniva così dimostrata col modo di vivere, concretamente, ancor prima di essere divulgata<sup>41</sup> – questo è un punto importante, su cui tornerò dopo, a proposito del francescanesimo.

Dalla testimonianza di Stazio risulta che durante il regno di Tito la Parola di Dio era già conosciuta ed in parte divulgata. Dante usa a proposito un'espressione efficace: «il mondo era già tutto quanto prego» di questo messaggio, le verità del Vangelo erano già state accolte in alcuni ambienti, ma non erano ancora uscite apertamente alla luce. Credo che anche qui vi sia un richiamo al *Vangelo* di Luca: secondo l'Apostolo, il Verbo di Dio doveva restare agli inizi ancora racchiuso entro le mura del Tempio, perché Cristo era stato appena crocifisso. Nel *Vangelo* si legge ancora:

Il Cristo dovrà patire e risuscitare dai morti il terzo giorno e nel suo nome saranno predicati a tutte le genti la conversione e il perdono dei peccati cominciando da Gerusalemme. Di questo voi siete testimoni. E io manderò su di voi quello che il Padre mio ha promesso, ma voi restate in città, finché non siate

---

41 PAWSON, op. cit., cap. 43, *Paul and his Letters*, p. 917 sgg.; in particolare, pp. 938-939, paragrafi *Word, Deed and Sign* e *Faith, Hope and Love*.

rivestiti di potenza dall'alto.

Colui che era stato promesso è naturalmente lo Spirito Santo. L'episodio di Emmaus si conclude col rimprovero di Gesù ai discepoli, perché non avevano creduto a ciò che avevano testimoniato i Profeti. Luca riporta ancora: «E cominciando da Mosè, da tutti i profeti, spiegò loro in tutte le Scritture ciò che si riferiva a Lui». Questa è l'essenza, lo ribadisco, di tutta la dimostrazione di Dante: Dio c'è, Egli è Alfa e Omega, ed è indicato dal perenne doppio filone tra l'*Antico* e il *Nuovo Testamento* – ad esempio, nel canto IV dell'*Inferno* Virgilio elenca le anime salvate da Cristo, che si trovavano nel Limbo perché credenti in Lui venturo. Sono stati tutti, da Abele a Rachele, inviati da Dio per annunciare la venuta di Cristo, a preparare il terreno adatto per l'umana Redenzione, idea fondamentale elaborata anche nel *Convivio* (IV, V, 5), che è anche alla base del cosiddetto «enigma forte». È la Rivelazione del Dio unico nel tempo!

\* \* \*

Virgilio aveva avuto una visione miracolosa che predicava la venuta di Cristo per redimere il mondo, ed è proprio grazie a questa sua rivelazione che si era avvicinato al Vangelo, senza averne però compreso la portata. Sarà cura di Dante, molti secoli dopo, svelare la natura del Veltro e trasporre alla sua epoca la profezia, nel momento di massimo degrado in cui versava la società, nonché indicare i mezzi per guarirla dai suoi mali. Ecco il breve passo che si riferisce alla natura del Veltro:

Questi non ciberà terra né peltro,  
ma sapienza, amore e virtute,  
e sua nazione sarà tra feltro e feltro.

Per decifrare questi versi comincio dall'analisi semantica: Dante si serve della *metonimia* per 'peltro', 'terra' e 'feltro', cioè dello slittamento del senso, figura che usa spesso, comune del resto nella letteratura medievale. Nel *Convivio* IV, XXIX, 8, descrive questo procedimento:

onde è da sapere che ogni tutto si fa de le sue parti. È alcuno tutto che ha una essenza semplice con le sue parti, sì come in uno uomo è una essenza di tutto e di ciascuna parte sua; e ciò che si dice ne la parte, per quello medesimo modo si dice essere

in tutto [...]»<sup>42</sup>.

La metonimia è usata frequentemente dai classici, tra cui Ovidio, come mezzo stilistico nelle sue *Metamorfosi*. Nel testo dantesco ve ne sono numerosi esempi, di cui cito i seguenti: nel canto XXIV del *Paradiso* Dante menziona «la larga ploia / de lo Spirito santo ch'è diffusa / in su le vecchie e 'n su le nuove cuoia», in cui 'cuoia' si riferisce alle pergamene su cui erano scritti i Testamenti; altro esempio molto diffuso è 'legno', usato secondo varie accezioni, di cui la più importante è la croce; esso designa altresì, spesso, una 'barca', come nel XIII canto del *Paradiso* «e legno vidi già dritto e veloce», ma la più bella espressione è certamente quella in cui descrive se stesso come «legno senza vele e senza governo». Nel canto XXIII del *Purgatorio*, vv. 46-48, Dante intende il volto mediante l'espressione «la cangiata labbia».

Per interpretare il verbo 'cibare', traggio da una fonte un indizio importante: occorre tornare al senso etimologico del termine, «in quanto la lingua all'epoca di Dante viveva ancora nella continuità del latino; in tale ottica 'cibare' significa 'dare cibo', 'somministrarlo' – interpretarlo come 'mangiare' significa stravolgerne il senso»<sup>43</sup>. Per quanto riguarda il 'peltro', nella stessa fonte esso è definito come un metallo cosiddetto 'vile', costituito da una lega di rame e di stagno, e non è mai stato usato per coniare moneta. Semmai, è una lega di cui ci si serve per fabbricare piatti e boccali, specie nel Medioevo. Fornisco una spiegazione analoga per 'terra', che potrebbe indicare scodelle fatte allora comunemente di argilla, di terracotta.

Per quanto riguarda 'feltro', cito la definizione dell'Accademia della Crusca: «panno proveniente da uno di quei freddi e ruvidi paesi germanici, ove, per necessità e per consuetudine, del feltro si faceva grande produzione e consumo». Nelle fonti spesso viene precisato che si tratta di un panno vile. Vi si spiega, inoltre, che con esso venivano ad esempio confezionate le mantelle da viaggio, e che il feltro si riferiva in particolar modo ad un cappello fatto di questo materiale. Infatti, di un cappello si tratta, usato dai pellegrini nel loro abbigliamento, tipico soprattutto all'epoca di Dante. Il Poeta lo descrive mediante l'uso della sineddoche, ad indicare la parte per l'insieme. Come riferito da Julia Bolton, questo cappello ha una lunga tradizione: già nell'antica Grecia il pellegrino di Zeus lo portava<sup>44</sup>. Esso è riprodotto

42 Vd. *Opere di Dante Alighieri*, a cura di Fredi Chiappelli, Milano, Mursia 1965, p. 289.

43 WIS, art. cit., pp. 581-582.

44 BOLTON, op. cit., cap. I, pp. 1-2, 6-7, e AREZIO, *Il Veltro e il 'Cinquecento Diece e Cinque'...*, cit., pp. 23-28.

in numerose raffigurazioni, tra cui una statua lignea risalente al XII secolo raffigurante San Giacomo pellegrino con questo tipico cappello. Interessante è l'illustrazione quattrocentesca di Cesare Ripa dal titolo *Esilio*, perché unisce due concetti fondamentali, il Pellegrino e l'Esilio. La fonte primaria di questa definizione è da ricercarsi, anche qui, nell'*Antico Testamento*, in passi come il XII capitolo della *Genesi*, dove Dio dice ad Abramo: «vattene dal tuo padre, dalla tua patria, e dalla casa del tuo padre / verso il paese che ti indicherò / farò di te un grande popolo e ti benedirò». Dio stabilisce un'alleanza con Abramo, tema che si sviluppa nell'*Esodo* e che continua attraverso tutta la Bibbia, fino a Gesù, che istituisce una Nuova ed Eterna Alleanza, commemorata durante l'Ultima Cena. La chiamata degli Ebrei era per condividere Dio con tutti, per portare la sua testimonianza di Salvezza nel mondo. Israele diventa il popolo testimone del Dio unico, che veniva venerato mediante lo spostamento dell'altare ovunque questi esiliati-pellegrini andassero. Così era allora, millenni fa, e così anche all'epoca di Dante.

Le interpretazioni che vedono nel feltro urne foderate di questo materiale, usate per l'elezione dell'imperatore, o secondo le quali l'espressione 'tra feltro e feltro' significherebbe 'tra cielo e terra', sono del tutto fantasiose<sup>45</sup>.

Ma allora cosa significano questi versi? Trovo che la vera rivelazione del passo sta nel fatto che la soluzione è semplice: usando queste immagini, Dante attinge alla fonte primaria, la Bibbia, specie al *Nuovo Testamento*, dov'è indicato come il mondo debba essere salvato. Voglio sottolineare il fatto che nelle Scritture l'espressione *Verbum Dei* compare solo due volte, in San Giovanni. Nel suo *Vangelo* – l'unico che testimonia l'esistenza di Dio ancora prima della creazione – l'Apostolo inizia con la *Genesi*: «all'inizio era il Verbo e il Verbo era con Dio, Dio nessuno lo ha visto – il proprio figlio che è nel seno del padre lui lo ha rivelato». Nell'*Apocalisse* Giovanni descrive Gesù: «è avvolto in un mantello di sangue e il suo nome è Verbo di Dio», espressione che Dante usa nel VII canto del *Paradiso*, vv. 28-30: «onde l'umana specie inferma giacque / giù per secoli molti in grande errore, / fin ch'al Verbo di Dio di scender piacque».

Dante indica nel passo del Veltro il *modo* di salvare il mondo

---

45 L'articolo di LEO OLSCHKI, *Tra feltro e feltro*, in «Nuova Antologia», Scienze-Lettere-Arti, anno 87, fasc. 1820, Roma, tip. del Babbuino, Agosto 1952, pp. 386-398, costituisce un esempio di queste interpretazioni. Vedi anche l'articolo di AREZIO sopra citato, in cui l'Autore menziona, tra l'altro, il commento di Aurelio Regis, secondo cui con questo termine Dante alluderebbe ad uno dei «bossoli feltrati, e cioè coll'introdurre la pallotta plumbea del voto nell'urne foderate di feltro internamente... acciocché la votazione rimanesse silenziosa e occulta» – parere che secondo Arezio «non è poi così fumoso come lo presentano certi voli della fervida immaginazione de' critici» (pp. 23-24).



mediante la divulgazione del Verbo di Dio. Il Vangelo doveva essere proclamato a tutte le genti, come sottolineato dagli Apostoli, e tutta la Terra, fino ai suoi confini estremi, doveva essere convertita alla fede, affinché la seconda venuta di Cristo, tanto attesa, potesse compiersi.

Un veicolo di trasmissione di fondamentale importanza erano i pellegrini, che si spostavano in moltitudini immense lungo le loro vie, diffondendo il Verbo di Dio. Essi ebbero un'influenza enorme nell'evangelizzazione dei popoli più disparati di cui non possiamo avere che una pallida idea. Come esempio, ho illustrato in un lungo capitolo del mio primo studio dantesco le vie dei pellegrinaggi nel Nord, tra cui la rotta occidentale, marittima, che passava dal Mediterraneo via Gibilterra fino ai confini estremi del Settentrione, oltre l'Islanda, ed è quella scelta da Ulisse. Dante sottolinea anche come, per praticare la vera religione, l'abito monacale non sia necessario, in quanto «Dio non volse religioso di noi se non lo core»<sup>46</sup>. Mai come allora, Dante riteneva che fosse necessario tornare alla fonte, alla religione dei primi tempi, per divulgare la parola di Cristo:

Non vi si pensa quanto sangue costa  
seminarla nel mondo, e quanto piace  
chi umilmente con essa s'accosta.

Per apparer ciascun s'ingegna e face  
sue invenzioni; e quelle son trascorse  
da' predicatori e 'l Vangelo si tace,

dice nel XXIX canto del *Paradiso*, vv. 91-96. Questo è dunque il senso di «e sua nazione sarà tra feltro e feltro», quello di passare la parola di Dio da un pellegrino all'altro e diffondere così il messaggio di Dio, per formare, secondo San Paolo negli *Atti degli Apostoli*: «un popolo di Dio, il quale creò da uno solo tutte le nazioni degli uomini perché abitassero su tutta la faccia della terra», oppure, come espresso da San Giovanni nell'*Apocalisse*: «vi darò autorità sopra le nazioni». Come aveva predetto già il profeta Isaia:

io verrò a radunare tutte le genti e tutte le lingue. Essi verranno e vedranno la mia gloria. Invierò in tutto il mondo anche [...] alle isole lontane che non hanno udito parlare di me e non hanno visto la mia gloria; essi annunceranno la mia gloria alle genti. Ricondurranno tutti i nostri fratelli da tutte le genti come

---

<sup>46</sup> P. PIETRO CHIOCCIONI T.O.R., *L'Agostinismo nella Divina Commedia*, Firenze, Leo S. Olschki ed. 1912, menziona, tra le altre (pp. 46-49), questa citazione tratta dal *Convivio*, IV, 28, 9.

offerte al Signore su cavalli, su portantine, su muli, su dromedari, al mio santo monte di Gerusalemme.

Era un esercito variopinto, senza patria, la cui unica appartenenza era Dio; la loro meta finale non era la Terra promessa, bensì il Cielo.

\* \* \*

Ma che cosa può offrire il Veltro, ossia Cristo? Egli non può spegnere la sete, né appagare la fame del corpo. Per comprendere meglio ciò che Dante ha inteso dire, mi riferisco soprattutto a San Giovanni, guida spirituale del Poeta, posto in rilievo nella lettera a Cangrande. L'Apostolo è stato definito «il metafisico divino che ha rivelato ai fedeli il mistero del Verbo». Per la spiegazione del 'peltro' attingo quindi a questa fonte, e faccio riferimento al XXI canto del *Purgatorio*: esso comincia con la parabola di Cristo che incontra la Samaritana al pozzo di Giacobbe. 'Peltro' è la metonimia del calice, è il contenitore di quest'acqua. Seguendo un ragionamento parallelo per il vocabolo 'terra', gli attribuisco il senso di 'scodella' di terracotta che contiene il cibo<sup>47</sup>. Nella formula della Comunione, che si perpetua ogni volta durante la Messa, è ribadito «per passare da questa mensa eucaristica che ci sostiene nel pellegrinaggio terreno al festoso banchetto del cielo». Sempre nel Vangelo si legge: «io sono il pane della vita / io sono il pane vivo disceso dal cielo / se uno mangia di questo pane vivo / vivrà in eterno / e il pane che io darò è la mia carne per la vita del mondo». È il miracolo che si compie durante l'Ultima Cena, della Nuova ed Eterna Alleanza con Cristo. Questo è quindi il messaggio centrale della profezia del Veltro, la Comunione con Gesù, il fulcro di tutta la *Commedia*.

Nutrire l'anima è quindi il compito del Veltro, di Cristo, messo di Dio per convertire l'umanità alla vera fede e per redimerla. «Sapienza, Amore e Virtù» sono i veri valori da cercare. Anche qui Giovanni è colui che tra gli Apostoli dà maggiore testimonianza sullo Spirito Santo. Come descritto anche da Luca, è lo Spirito Santo che impartirà la lezione di Gesù, dopo la Sua dipartita dal mondo. Egli stesso aveva detto: «Spirito di verità che procede dal Padre, Egli mi renderà testimonianza». Attraverso lo Spirito Santo sarà dunque portata a compimento la Rivelazione del Verbo, sarà data la conferma alle pro-

---

<sup>47</sup> Se invece si pensa al termine 'terra' riferito a 'cose del mondo', sempre in Giovanni si legge: «se vi ho parlato delle cose di questa terra e non credete, come credete se vi parlo delle cose del cielo?». In tal caso, 'peltro' si riferirebbe sia al calice che ai piatti fabbricati nel Medioevo con questo materiale.

messe del Verbo. San Tommaso d'Aquino nel suo *Commento ai Vangeli* scrive: «il Verbo è dunque uguale al Padre, è Dio, come il Padre, ma è anche l'Unigenito che dal Padre procede [...] L'Unigenito è detto *Verbo* o *Parola*. La parola di Dio è il Verbo eterno che crea e regge ogni cosa»<sup>48</sup>.

Tra i doni elargiti dallo Spirito Santo, al vertice era posta la Sapienza: «in Dio, principio è la Sapienza, Sapienza che è del Padre». Per quanto riguarda l'Amore, nessuno può fornire testimonianza maggiore di Giovanni, Apostolo della Carità, cui è assegnato un ruolo di rilievo nei canti XXV e XXVI del *Paradiso*. Fu l'Apostolo prediletto da Gesù, che lo fece sedere accanto a sé durante l'Ultima Cena – episodio citato da Dante – quando si chinò sul suo petto, per sentirne ancora una volta i battiti del cuore. Giovanni è anche l'Apostolo che segue Cristo fino ai piedi della Croce, e che fu «al grande officio eletto». Di lui si diceva che fosse salito in cielo con anima e corpo. È anche «l'Apostolo che abbagliò Dante con ardente fulgore, simile alla divina natura, preparandolo a contemplare la verità infinita». È colui che gli rivela «l'alto preconio», Principio e Fine, Alfa e Omega, dell'Amore di Dio, che trova compimento nell'Incarnazione, descritta nel XXVI canto del *Paradiso*, vv. 16-18: «lo ben che fa contenta questa corte, / Alfa e O è di quanta scrittura / mi legge Amore o lievemente o forte». Il *Vangelo* di Giovanni è colmo di questa testimonianza d'amore; basti pensare, ad esempio, alle esortazioni «amatevi gli uni gli altri come anch'io ho amato voi», «rimanete nel mio amore».

La Virtù è potenza divina propria di Dio Padre. Nei versi della profezia Dante evoca la Trinità. Come potrebbe il Veltro designare altro, se non Cristo?

\* \* \*

Ritrovare il Vangelo e divulgarlo nel mondo è dunque la chiave di lettura della profezia. Anche esprimendo quest'idea fondamentale, Dante si inserisce appieno nella spiritualità del suo tempo: già oltre un secolo prima una scossa forte era stata data dal movimento cistercense. Poco più di un sessantennio prima che il Poeta scrivesse, un altro profeta aveva predicato con toni veementi la decadenza estrema della sua epoca. Si tratta dell'abate calabrese Gioacchino da Fiore, che Dante colloca nel *Paradiso* accanto a San Bonaventura, definendolo «di spirito profetico dotato». Egli deplorava quel momento storico,

---

<sup>48</sup> NICCOLÒ TOMMASEO, *I Santi Vangeli, col commento che da scelti passi de' padri ne fa Tommaso d'Aquino...*, Milano, Pio Istituto Tipografico 1866, *Vangelo secondo Giovanni*, capo I, commento alle pp. 697-700.

contagiato dalla 'meretrice babilonica' che «insozzava con la sua nequizia tutto l'orbe cristiano, immerso nelle feci della quinta età». Dopo questo massimo degrado avrebbe però avuto inizio un'era nuova, in cui gli uomini sarebbero stati migliori, la chiesa non avrebbe più provato avidità per i beni terreni. Lo Spirito avrebbe dominato sui corpi. Sarebbe stato un vero e proprio rivolgimento nel bene, proprio come l'era di Cristo era stata età di grazia rispetto alle cinque età precedenti dell'*Antico Testamento*. Alla fine di quest'era, Cristo sarebbe sceso nuovamente sulla Terra, per giudicare i vivi e i morti. Gioacchino dichiarava di sentirsi appartenere al Nuovo Esodo, che doveva portare i credenti nello Spirito alla nuova età, ad una reviviscenza della cristianità primitiva, contro l'egoismo e l'ingordigia dominanti.

Secondo lui, tutto ciò doveva accadere in fretta, il disastro finale era imminente, l'anticristo alle porte. Egli aveva trovato corrispondenze e simmetrie tra l'*Antico* e il *Nuovo Testamento*, e ne aveva redatto un'opera, le *Concordanze*. Come la risurrezione di Cristo aveva segnato la trasfigurazione miracolosa della lettera dell'*Antico Testamento* nella realtà sacramentale del *Nuovo*, così ora l'illuminazione spirituale segnava la trasfigurazione del *Nuovo* nello Spirito della terza età<sup>49</sup>.

L'influenza di Gioacchino da Fiore su Dante fu grande, non solo per quanto riguardava l'aspetto mistico e profetico e morale, come ritiene Piromalli<sup>50</sup>, bensì anche per ciò che concerneva la dottrina: il padre Leone Tondelli ne fornisce una testimonianza straordinaria nella sua opera *Il Libro delle Figure dell'Abate Gioacchino da Fiore*, sopra citato. Le numerose coincidenze tra il pensiero dell'Abate e quello di Dante sono illustrate nel primo volume, nella quarta parte dell'opera di Tondelli (pp. 47 e 185-334). L'autore vi evidenzia che Dante conobbe ed usò come fonte il codice miniato reggiano che ebbe, anzi, «a portata di mano». Ne prendo come esempio solamente l'immagine dei tre cerchi divini, in quanto, a mio avviso, forniscono la spiegazione dei passi del XXVII e XXXIII canto del *Paradiso*, che si riferiscono all'avvento tanto atteso del Veltro.

Nella tavola XI del codice sono disegnati questi cerchi, il primo verde, il secondo «ceruleo o aereo», il terzo rosso fuoco, che riproducono *in figura* ciò che l'Abate descrive nel IV capitolo della sua *Expositio super Apocalypsim*. Questi cerchi rappresentano la Trinità, e padre Tondelli riporta nella sua dimostrazione il passo del canto XXXIII del *Paradiso*, vv. 115-120:

---

49 BUONAIUTI, op. cit., pp. 97-113, 152, 183-186, 196-199, 211-216; la riforma cistercense, e la sua importanza, è descritta alle pp. 97-109.

50 ANTONIO PIROMALLI, *Gioacchino da Fiore e Dante*, «Biblioteca di Lettere e Arti», Ravenna, ed. A. Longo 1966, p. 45 sgg.

Ne la profonda e chiara sussistenza  
 de l'alto lume parvermi tre giri  
 di tre colori e d'una contenenza;  
 e l'un da l'altro come iri da iri  
 pareo riflesso, e 'l terzo pareo foco,  
 che quinci e quindi igualmente si spiri.

I cerchi sono di uguale circonferenza, «d'una contenenza», «riflessi ed incatenati l'uno all'altro», secondo la definizione di Tondelli. Nella sua analisi, il padre sottolinea che Dante assegna ad ognuno di essi un solo colore, nonostante accenni all'iride, in quanto nel Medioevo nell'arcobaleno «si distinguevano al più quattro colori secondo una tradizione antica».

Il brano del *Paradiso* è completato, a mio avviso, nel XXVII canto della stessa Cantica, vv. 142-148, nel punto in cui Beatrice evoca ancora una volta il prossimo avvento del Veltro-Cristo:

Ma prima che gennaio tutto si svernì  
 per la centesma ch'è là giù negletta,  
 raggeran sì questi cerchi superni,  
 che la fortuna che tanto s'aspetta,  
 le poppe volgerà u' son le prore,  
 sì che la classe correrà diretta;  
 e vero frutto verrà dopo 'l fiore<sup>51</sup>.

«Questi cerchi superni» sono gli stessi citati prima, ed indicano la Trinità, completando le altre profezie del Veltro in cui Cristo è evocato, con la speranza che la Sua seconda venuta sulla Terra possa avverarsi presto. Anche l'idea della flotta che dovrebbe invertire la

---

51 Questo passo, in cui è menzionata la 'centesma', e l'immagine marinaresca delle navi che invertono bruscamente la rotta, va studiato tenendo presente, come detto prima, il reticolo di allusioni che collegano una parte dell'opera all'altra, come gli anelli di una catena – che sono completamento del canto XXXI, vv. 28 e 40 (cfr. *infra*). Queste parole chiave che si ripetono sono state studiate in modo approfondito nella suddetta opera di Dragonetti, e anche da YVONNE BATARD, *Dante, Minerve et Apollon*, «Les classiques de l'Humanisme», Paris, Société d'édition Les Belles Lettres 1952. Già nell'*Introduzione*, p. 32 sgg., l'Autrice segue l'evoluzione delle immagini, tra cui le metafore, le metonimie e le sineddoci. Nel capitolo successivo, *Caractère des images*, pp. 33-82, ella analizza le metafore secondo il loro meccanismo, tra cui le *métaphores-clefs*, ossia *métaphores-pivots*, attorno alle quali ruota il testo dantesco. Credo che queste immagini marinaresche di Dante abbiano un senso preciso, e che 'raggirar' debba a ragione essere sostituito con 'ruggiran', come del resto ipotizzano alcuni commentatori.

rotta indica un mutamento prossimo e repentino. Essa – anche qui si tratta di una metonimia – fa parte dell’immaginario utilizzato da Dante nel XXVI canto dell’*Inferno* quando descrive il viaggio della nave di Ulisse: «e volta nostra poppa nel mattino [...]». Per la salvezza dell’eroe la sua prua doveva essere volta al mattino, nella direzione del sole che sorge, l’Oriente, che è il regno di Dio, concetto fondamentale espresso anche qui.

La Tavola XI del codice reggiano illustra in modo eccelso l’idea basilare dell’*Apocalisse* di Gioacchino, che ha al centro i tre cerchi: il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo. Nell’angolo superiore, a sinistra, è disegnata la lettera Alfa, corredata da quattro lettere ebraiche, «Joth, Beth, Vau, He: que bine coniuncte Trinitatem significant»; in basso è disegnata l’Omega, con lo scritto in ebraico, indicante la Trinità, con riferimento ai profeti Mosè ed Elia, nonché a Giovanni Battista, con l’aggiunta di un testo esplicativo; sulla destra i cerchi, disegnati in proporzioni minuscole, denotano le tre epoche della storia umana: il primo, diviso in due parti uguali, comprende il *tempus ante legem* e *sub lege*; il secondo è *tempus sub evangelio*, il terzo è *tempus sub tipico intellectu*, in cui «lo Spirito Santo avrebbe dato una *spirituale intelligenza della lettera* d’ambedue i Testamenti». Nella stessa Tavola, ancora, sulla destra, è indicato Adamo col testo che descrive l’inizio dell’umanità, sulla sinistra è posto lo scritto *Finis Mundi*. I tre stati sono illustrati da Gioacchino, soprattutto nella terza parte del cap. *Messaggio*, in cui narra:

[...] il primo stato fu reame del Padre, che è il Creatore dell’Universo; il secondo fu reame del Figlio, che si umiliò ad assumere il nostro corpo di fango; il terzo sarà reame dello Spirito Santo, del quale dice l’Apostolo dove è lo Spirito del Signore, ivi è la libertà [...].

Gioacchino aggiunge ancora che il terzo, l’ultimo stato, sta per incominciare. Vi sarà una diretta rivelazione dello Spirito attraverso i suoi contemplatori. Essi, nel disinteresse e nell’umiltà, annunceranno, come unica Legge dello Spirito, l’Amore. Occorre oltrepassare la «scorza della Rivelazione biblica e neotestamentaria per cogliere, in Spirito, *la immanente legge della Giustizia, che è tutta nella Carità universale*» (il corsivo è mio). Questa rivelazione superiore «equivale veramente a scorgere i cieli aperti» sopra di noi e ad «attuare fin d’ora il presagio di Gesù». Gioacchino dice ancora che così si attua la

formazione del nuovo uomo e l’effusione dei carismi [...]. Nella

prima opera, il Verbo si fece Figlio dell'uomo. Nella seconda, divengono gli uomini figli di Dio, ricevendo lo Spirito Santo: e non si riceve lo Spirito Santo senza i suoi doni.

Le pagine evocate racchiudono la concezione religiosa di Gioacchino, che è anche in maniera notevole quella di Dante<sup>52</sup>.

Gioacchino da Fiore considerava la rivelazione di Dio avverarsi con l'opera di San Francesco, che identificava col quinto angelo dell'*Apocalisse*, nel passo:

vidi poi un altro angelo che saliva dall'Oriente e aveva il sigillo del Dio vivente. Questo angelo avrebbe gridato ai quattro angeli, ai quali era stato assegnato il compito di scatenare la rovina sulla terra e sul mare, di dilazionare i flagelli finché non avesse impresso sui servi di Dio il suo sigillo.

San Francesco fu considerato l'angelo ascendente dall'Oriente del Sole, così chiamato anche da Dante nel *Paradiso*, non più di Assisi, bensì *ab ortu solis*. San Francesco, con le sue stimmate, fu considerato prefigurazione di Cristo, della sua seconda venuta sulla Terra, ed avrebbe convertito alla fede le genti, impresso loro il suo sigillo divino. Questi modelli erano ancora molto sentiti, al tempo di Dante. Buonaiuti evidenzia che:

per la comprensione spirituale del secolo decimo terzo mai e poi mai avremmo dovuto dissociare le due grandi figure che Dante e con lui la tradizione del suo tempo, hanno visto indissolubilmente avvinte l'uno all'altro. Dalla Sila al Subasio è corsa, nella maturità del Medioevo italiano, una stupenda continuità spirituale.

E ancora:

Il Duecento è tutto racchiuso in due nomi, Gioacchino da Fiore e San Francesco d'Assisi. E il loro intimo collegamento è l'unico modo di comprendere, nella sua essenza più intima, questa gestazione del nostro più insigne monumento letterario<sup>53</sup>.

---

52 TONDELLI, op. cit., vol. I, *La Tavola dei cerchi divini* (Tav. XI), pp. 54-56, e vol. II, parte IV, *Il Libro delle Figure e La Divina Commedia*, pp. 183-334, in particolare, sui tre cerchi, pp. 188-191. Vd. anche BUONAIUTI, op. cit., pp. 226-249.

53 BUONAIUTI, op. cit., pp. V-XII.

Dante avrebbe iniziato a prendere conoscenza delle gesta di San Francesco nel convento di Santa Croce, e si presuppone che abbia potuto conoscere dei frati discepoli del Santo, come Fra Illuminato, che viveva ancora nel 1280. Il legame di Dante col Santo era stretto: sappiamo che il Poeta era terziario francescano e che era iscritto negli elenchi della chiesa di Assisi concernenti «alquanto nobili persone eccellenti per santità e dignità le quali degnamente sono vissute e morte nel Sacro Ordine, et vita delli frati e sorelle della penitencia, altrimenti dicto Terzo Ordine». Fra i nomi «Dante da Fiorenza, dicto poeta volgare». Il commento della fonte, del resto superfluo, è che questa notizia pare «tanto probabile che si può ritenere per vera». Nella basilica inferiore di Assisi, Giotto è rappresentato, insieme a Dante, nell'atto di ricevere dalle mani del Santo il cordone dei terziari francescani. Secondo il Villani Dante si fece addirittura seppellire con l'abito francescano<sup>54</sup>.

Che la profezia del Veltro abbia come fonte d'ispirazione l'insegnamento di San Francesco, è testimoniato nel suddetto passo del XX canto del *Purgatorio*, quello della maledizione della lupa. Mentre continua con Virgilio il suo cammino, sente una voce che pronuncia questi versi: «Dolce Maria [...] Povera fosti tanto / quanto veder si può per quello ospizio / dove ponesti il tuo portato santo». La voce elenca poi degli esempi di rinuncia ai beni materiali, Caio Fabrizio, che Dante ricorda anche nel *Convivio*, e Niccolò di Bari. La voce accorata invita al disprezzo degli agi di questa terra, e sottolinea l'amore per i valori spirituali, proprio come nella profezia del Veltro. È preludio del canto XI del *Paradiso*, inno alla povertà, all'insegnamento di San Francesco, che trae ispirazione dalla preghiera del Santo. Gebhard, nel suo bellissimo libro, *L'Italie mystique*, descrive la povertà di Gesù, nato in una stalla di fortuna, mentre anche le volpi hanno la loro tana, gli uccelli il nido; riporta anche la stupenda preghiera di San Francesco sulla Povertà, in cui essa è personificata:

Ella era nella mangiatoia, e, come uno stalliere fedele, si è mantenuta pronta, munita di armi, per affrontare il grande combattimento che avete sostenuto per la nostra redenzione. Nella Vostra Passione, Ella è stata la sola a non abbandonarvi. Maria Vostra Madre si è fermata ai piedi della Croce, ma la Povertà, salendovi con Voi, vi ha stretto fortemente nel suo abbraccio fino alla fine. È colei, che ha preparato con amore i rudi chiodi che hanno perforato le Vostre mani e i Vostri piedi, e, quando morivate di sete, Ella, sposa attenta, Vi fece preparare

---

54 CHIOCCIONI, op. cit., pp. 28-30.



del fiele. Siete spirato nell'ardore del suo amplesso. Dopo morto, Ella non vi ha punto lasciato, O Signore Gesù, e non ha affatto permesso che il Vostro corpo riposi altrove che in un sepolcro avuto in prestito. Ed è Lei, infine, che vi ha riscaldato nel fondo della tomba. O tanto povero Gesù, la grazia che vi chiedo è di concedermi il tesoro della grandissima povertà: fate che il segno distintivo del nostro ordine sia di non possedere mai niente di personale sotto al sole, per la gloria del Vostro nome, e di non possedere altro patrimonio, fuorché quello ottenuto mendicando per gli altri.

Mai, penso, il *Verbum Dei* è stato proferito con più delicatezza e più amore<sup>55</sup>!

\* \* \*

Vi sono più esempi nella *Commedia* che dimostrano la forza della Parola di Dio. La forza del *Verbum Dei*, della Parola di Dio, anche in connessione col francescanesimo, è presentata più volte nel poema di Dante, ad esempio nell'episodio di Gerione di *Inf.* XVI. Su consiglio di Virgilio, Dante scioglie la corda cinta in vita – è la corda del terziario francescano – e la getta nel burrone. Secondo Renaudet:

è stata l'umile corda che il Santo aveva dato ai suoi discepoli, simbolo di purezza, a vincere il mostro; la malvagità, la frode, perdono la forza davanti a colui che ama con tutto il suo essere l'umanità, secondo i precetti del Vangelo<sup>56</sup>.

A mio avviso, San Francesco è la chiave di lettura per spiegare uno dei passi enigmatici della *Commedia*, il verso «Pape Satàn, pape Satàn aleppe!», e ne spiego il motivo: quando, nel 1210, dodici uomini sconosciuti, provenienti dal fondo dell'Umbria, si presentarono davanti al papa Innocenzo III chiedendo di poter divulgare il loro messaggio evangelico nel mondo, secondo l'esempio degli Apostoli, il Pontefice, meravigliato, non poteva certo immaginarne la portata. Essi si inchinarono davanti a lui, e gli recitarono le parole di Gesù riportate nel

---

55 ÉMILE GEBHARDT, *L'Italie mystique, Histoire de la Renaissance religieuse au Moyen Âge*, Paris, Impr. A. Lahure 1893, pp. 95-102. Il testo è stato da me tradotto in italiano per l'uniformità dell'esposizione orale della *Lectura*.

56 AUGUSTIN RENAUDET, *Dante humaniste*, «Les Classiques de l'Humanisme», Paris, Société d'édition Les Belles Lettres 1952, pp. 375-376, 501. La traduzione dal francese è mia.

*Vangelo* di Matteo. Dopo le esitazioni della curia, il Papa accettò la fondazione del nuovo ordine, e vide, poco dopo, in un sogno, la basilica del Laterano inclinarsi spaventosamente su un lato, come un vascello flagellato dalla tempesta, e l'Infante di Assisi che porgeva la sua fragile spalla per sostenerla. In poco tempo, la disseminazione dei Minoriti – un vero e proprio popolo di Dio – fu prodigiosa, ed i seguaci, segnati dal sigillo divino, come aveva previsto nella sua Apocalisse Gioacchino da Fiore, divennero centoquarantaquattromila. Si sparsero ovunque, stabilendo a Gerusalemme la sede, dove custodivano il Santo Sepolcro, e «in mezzo all'Europa indifferente», come si legge nella *Biblioteca bio-bibliografica della Terra Santa e dell'Oriente francescano* di Padre Golubovich.

I francescani girarono di città in città, di borgo in borgo, recitando lungo il cammino il loro breviario, entrando nelle case, e predicando in modo familiare sotto i porticati delle chiese. Nel canto XI del *Paradiso* Dante cita il Santo, che fu ricevuto dal feroce Sultano, e, senza temerlo, gli recitò, umile e mite, i precetti della fede cristiana, e non gli fu fatto alcun male. Il Santo voleva dimostrare così come fosse giunto il tempo in cui la vittoria sull'Islam sarebbe stata una vittoria di predicazione, non delle armi. Questo era stato uno dei sermoni anche di Gioacchino da Fiore, il quale, dopo un'ennesima vittoria del Saladino, aveva preannunciato «che il pericolo musulmano non sarebbe mai stato sconfitto definitivamente con le armi, bensì mediante la propaganda inerme della parola cristiana». È la stessa idea ribadita da Dante nel XVIII canto del *Paradiso*, vv. 127-129, si cui tornerò dopo: «già si solea con le spade far guerra [...]». Anche le crociate avrebbero dovuto svolgersi così, e tale è anche il pensiero di Dante, che, nel XXIX canto del *Paradiso*, citato, esorta a non seminare col sangue la parola di Dio nel mondo, bensì di predicarla col Vangelo. Per lui il vero miracolo era proprio il gran numero di conversioni, come espresso nel XXIV canto del *Paradiso*, vv. 106-111, nel colloquio con San Pietro.

Penso perciò che la frase pronunciata da Pluto potrebbe essere benissimo la trascrizione in francese «pas paix, pas paix, Satan, à l'épée»<sup>57</sup>, ipotesi avanzata da Ferretti. Per quanto riguarda il termine 'Aleppe', Dante arriverebbe addirittura a marcare l'occlusione bilabiale mediante la consonante doppia!

---

57 GIOVANNI FERRETTI, *I due tempi della composizione della Divina Commedia*, Bari, Giuseppe Laterza&Figli 1935, pp. 396-398. Anche qui la soluzione degli enigmi danteschi è semplice: è proprio questa la sua tattica! Sulle diverse ipotesi fantasiose vd. DOMENICO GUERRI, *Di alcuni versi dotti della Divina Commedia*, «Collezione di opuscoli danteschi inediti o rari», diretta da G. L. Passerini, vol. LXXIV-LXXVI, Città di Castello, tipografia Lapi 1908, pp. 3-18.

Significativo, a proposito, è il racconto riportato dal duca di Madaloni alla fine dell'Ottocento, che si basa su un vecchio manoscritto: nel Cinquecento il Sultano ricevette l'ambasciatore francese, il quale si era meravigliato nel vedere sulle pareti due dipinti, l'uno raffigurante Gesù, l'altro San Francesco. Alla richiesta di una spiegazione, il Sultano rispose:

Io gli ho in grande venerazione questi due uomini. Perocchè l'uno, il Nazzareno, mi è veduto il maggiore dei filosofi, come quello che, con pochissimi precetti, esposti in quattro libercoli, ha diffuso la sua dottrina per tutto il mondo e soggiogherà le genti. L'altro, l'Assisinate, parmi il più avveduto, il più capace dei re, poichè, senza spender quattrino, ha trovato modo di descrivere e d'intrattenere un esercito di meglio che centomila uomini<sup>58</sup>.

\* \* \*

L'inizio della predicazione evangelica descritta da Luca, e ripresa da Dante, segna uno dei momenti più significativi della storia della cristianità: Padri della Chiesa, *in primis* Sant'Agostino

nelle sue opere prendeva in considerazione diversi momenti per calcolare l'avvento di Cristo: la venuta del Figlio di Dio, che inaugurava la sesta età, poteva per esempio individuarsi nel momento della sua natività, del suo battesimo, o negli anni della sua predicazione; in ogni caso, la scelta del momento inaugurale non comportava grandi differenze.

A Sant'Agostino si deve la divisione della storia in sette epoche – cinque delle quali prima di Cristo, e la sesta dopo Cristo, detta anche «l'età presente o l'età ultima», dopo la quale l'età settima designerà il riposo della vita eterna. E San Tommaso ribadisce: «A Christo usque ad finem mundi currunt simul 6 et 7 aetas scilicet quiescentium et laborantium. Et post has erit aetas resurgentium».

Alle età del mondo si inglobavano anche gli Stati della Chiesa: l'epoca di Gioacchino da Fiore e quella di San Francesco segnarono una nuova fase nella vita della comunità cristiana, che, nelle fonti quali *De arbore vitæ crucifixæ* di Ubertino da Casale fu considerata il sesto

---

<sup>58</sup> P. GIROLAMO GOLUBOVICH O.F.M., *Biblioteca bio-bibliografica della Terra Santa e dell'Oriente francescano*, vol. I, Firenze, Tipografia del Collegio di S. Bonaventura 1906, p. 84.

Stato della Chiesa, quello del «suo rinnovamento e la sua vittoria sull'anticristo sotto i poveri volontari». Per Ubertino, esso iniziava con la predicazione di San Francesco<sup>59</sup>.

È suggestivo pensare che Dante abbia voluto descrivere, mediante la scena di Emmaus e il racconto di Stazio sulla sua conversione, l'inizio della sesta età che invece il Poeta e i suoi contemporanei pensavano prossima alla fine. Nelle fonti che trattano quest'inizio ricorre l'idea affascinante di un'era di riposo prima di quest'enorme evento, un tempo definito di quiete intermedia da teologi come San Bonaventura, cioè di un tempo in cui i profeti non scrivevano più ed il Vangelo non era ancora predicato. Era un'età di somma pace, libera da qualsiasi sorta di persecuzione, che si realizzò quando Augusto aveva già regnato da dodici anni. Fu allora che nacque Gesù e si realizzò ciò che San Paolo chiama «la pienezza dei tempi», come scrive nella *Lettera ai Galati*: «at ubi venit plenitudo temporis misit Deus filium suum». Quel momento di massima felicità dell'umanità ebbe inizio con lo sbarco di Enea, così descritto nel menzionato brano del *Convivio*: «né 'l mondo mai non fu né sarà sì perfettamente disposto come allora che a la voce d'un solo, principe del roman popolo e comandante (si descrisse) sì come testimonia Luca evangelista». Augusto fu il primo imperatore a sottomettere il mondo sotto l'autorità di un monarca universale; una lingua, una legge, unirono da quel momento in poi i popoli più disparati. Dal punto di vista religioso, l'imperatore diede impulso al culto di Apollo, facendone uno dei cardini della sua innovazione religiosa. Dopo le sue vittorie, si affrettò a restaurare il tempio a lui dedicato sul Palatino; è da notare che al tempo fu collegato al «græcus ritus», e questa venerazione nel contempo della stessa divinità del mondo greco indica la continuità del culto, pensiero così fondamentale per Dante. Durante il regno di Augusto, la porta del tempio di Giano fu finalmente chiusa – avvenimento citato da Dante – ed iniziò un'era duratura di pace, quando fiorirono le arti, le lettere; fu un vero e proprio ritorno ad un'epoca paragonabile all'età dell'oro. Tutto il secolo fu chiamato *Secolo d'Augusto*<sup>60</sup>.

---

59 Vd. SCAFI, op. cit., cap. IV, *Il Paradiso situato nel tempo*, pp. 48-66, nonché note alle pp. 326-329. Cfr., altresì, WALTER e TERESA PARRI, *Anno del viaggio e giorno iniziale della Commedia*, Firenze, Leo Olschki ed. 1961, pp. 79-84.

60 Mi sono soffermata un po' su Augusto, perché il discorso di Dante forma un sistema unitario, un'unica trama intrecciata con infiniti fili. Alla luce di ciò, non posso non accennare anche alla 'piccola orazione' del viaggio di Ulisse, in cui questi temi sono ribaditi ancora una volta – e il tramite è sempre Virgilio! Il poeta stesso fu considerato l'emblema della romanità, e l'*Eneide* la più alta manifestazione del sentimento romano. Virgilio è anche cantore di Augusto: si narra che l'imperatore, compiaciuto per la bellezza di due versi scritti in suo elogio, gli avesse fatto dono di due feudi. Nei miei studi

Egli fu come Enea, uno di quegli uomini eletti da Dio, investiti dal Cielo per compiere l'opera grandiosa di unificazione. Ma questo momento doveva essere preparato, e Dante lo descrive così nel trattato IV del *Convivio*, nel passo in cui esprime forse per la prima volta una sua formulazione politica, inscindibile dal suo credo religioso:

Volendo la incommensurabile bontà divina l'umana creatura a sé riconfermare, che per lo peccato de la prevaricazione del primo uomo da Dio era partita e disformata, eletto fu in quell'altissimo e congiuntissimo consistorio de la Trinitade, che 'l figliuolo di Dio in Terra discendesse a fare questa concordia. E però che ne la sua venuta nel mondo, non solamente lo cielo, ma la terra convenia essere in ottima disposizione; e la ottima disposizione de la terra sia quando ella è monarchia, cioè tutta a uno principe, come detto è sopra; ordinato fu per lo divino provvedimento quello popolo e quella cittade che ciò dovea compiere, cioè la gloriosa Roma. E però che anche l'albergo, dove il celestiale rege entrare dovea, convenia essere mondissimo e purissimo, ordinata fu una progenie santissima, de la quale dopo molti meriti nascesse una femmina ottima di tutte

---

precedenti ho illustrato come la 'piccola orazione' costituisca il vero grande enigma della *Commedia*: ne spiego la soluzione attraverso un passo delle *Georgiche*, in cui il poeta elogia l'imperatore, augurandosi che questi possa un giorno diventare padrone sia del mare che delle ampie terre – e che perfino l'ultimo lembo settentrionale della terra fino ad allora conosciuta, l'Ultima Thule, un giorno si inchini al suo potere. I versi di Virgilio divennero così famosi che gli scrittori li ripetevano senza nemmeno citarne la provenienza, chiamandoli semplicemente i «versi del Mantovano». A Virgilio si ispira Seneca, il quale, in un passo di *Medea*, fa una divagazione dal tema principale, dichiarando la sua fede nei progressi cui avrebbero portato la scienza e le scoperte, e citando le imprese degli Argonauti, che aprirono i confini del mondo. Seneca vi paragona poi, parafrasando Ovidio, i limiti degli uomini dell'età dell'oro, i quali mancarono di curiosità e preferirono restare entro i confini del campo paterno. Ma, grazie alle gesta degli intrepidi navigatori, l'Universo, che prima era sconosciuto, fu d'un tratto reso noto, e non vi erano più ostacoli al cammino umano; così, i popoli più disparati potevano avvicinarsi alle zone note della terra. L'autore conclude poi profetizzando che sarebbe stato scoperto un nuovo immenso continente – la *nova terra* di Dante – e che avrebbe avuto inizio una nuova serie di secoli; e termina con la famosa frase: «nec sit terris Ultima Thule». A mio avviso queste fonti fanno parte di quelle definite dall'eminente studioso belga Dragonetti «les sources silencieuses», cui Dante attinge, e sono molte nella *Commedia*. Naturalmente, se Dante avesse svelato queste sue fonti, tutta l'idea del viaggio di Ulisse ambientato nel Nord, e dell'Inferno stesso, lì collocato, sarebbe stata scoperta subito – e sarebbe venuto meno il segreto intorno al fondamento della prima Cantica, citato nella lettera a Cangrande, la dimostrazione di come la lezione pagana sia necessaria per la preparazione di quella cristiana. Questa unificazione del mondo fu presupposto indispensabile per la sua successiva evangelizzazione.

l'altre, la quale fosse camera del Figliuolo di Dio, e questa progenie fu quella di David, del qual discese la baldezza e l'onore de l'umana generazione, cioè Maria [...]. E tutto questo fu in uno temporale che David nacque e nacque Roma, cioè che Enea venne di Troia in Italia, che fu origine de la cittade romana, sì come testimoniano le scritture. Per che assai è manifesto la divina elezione del romano imperio, per lo nascimento de la santa cittade che fu contemporaneo a la radice de la progenie di Maria<sup>61</sup>.

Quest'ultima parte mi ricollega ai versi della profezia del Veltro:

Di quella umile Italia fia salute,  
per cui morì la vergine Cammilla,  
Eurialo e Turno e Niso di ferute.  
[...]

Dante si riferisce agli eroi descritti nell'*Eneide*. A questo proposito non si può ignorare la testimonianza importante resa dal Poeta nel XV canto del *Paradiso*, vv. 121-126, in cui sottolinea l'enorme ruolo della tradizione orale anche nella trasmissione dei racconti, molto popolari nel Medioevo, del ciclo troiano. Nell'evocazione nostalgica della vita di «Fiorenza dentro la cerchia antica» il Poeta riporta una scena commovente del focolare, in cui una delle donne veglia amorevolmente su una culla e «l'altra traendo a la rócca la chioma / favoleggiava con la sua famiglia / de' Troiani, di Fiesole, di Roma». Il racconto orale tramandato da persona a persona, come ribadito più volte, forma l'essenza della *Divina Commedia*; cercare sempre la fonte d'ispirazione scritta è travisarne la natura<sup>62</sup>.

L'arrivo dei Troiani in Italia fu uno dei grandi avvenimenti della storia universale, ed Enea uno di quegli uomini provvidenziali le cui gesta cambiarono il corso della storia. Dante mette in evidenza, nel suddetto passo, secondo Rénaudet, «come tra la storia sacra e quella profana ci siano non soltanto coincidenze, ma addirittura sincronismi. Collocando Enea nel cielo dell'Empireo, dimostra di attribuirgli una sorta di grandezza religiosa che gli accorda anche poteri sovranaturali, quali quello di scendere all'Inferno per consultare Anchise. Fu considerato una sorta di santo pagano, il cui culto per gli dèi poteva

61 CHIOCCIONI, op. cit., pp. 116-118, analizza, nel brano in cui cita il Trattato IV del *Convivio*, «la prima discussione sull'Impero e su Roma».

62 Quest'aspetto di leggenda popolare nel *Ciclo Troiano* è illustrato da COMPARETTI, op. cit., vol. II, pp. 1-21.

essere ritenuto come la buona volontà di un pagano ad avvicinarsi al Vangelo; San Tommaso stesso gli attribuisce parte della Rivelazione cristiana, ed è sempre per via della sua pietà che Troia si riconcilia con la volontà divina, che le serba un destino nuovo e più elevato. Virgilio stesso, che fu il primo scrittore autorevole a congiungere le origini mitiche di Roma con Troia, non poté comprendere appieno il senso profondo, cristiano, degli avvenimenti di cui descrive la grandezza, mentre il significato morale dell'*Eneide* fu accolto nel Medioevo e condiviso fino al Rinascimento».

Enea getta le basi del doppio potere romano di Cesare e di Pietro; i versi che ho appena citato sulla profezia del Veltro rispecchiano il faticoso cammino della storia per creare quella Roma divenuta simbolo della cristianità. Sempre secondo Renaudet, l'autore della *Monarchia* dimostra come il combattimento di Turno fosse un duello giudiziario, in cui Dio stesso fece trionfare la buona causa, poiché la vittoria di Enea permise il suo matrimonio con Lavinia. Questa unione con la figlia dell'antica Italia e la nascita del loro figlio Silvio fondarono la nuova famiglia di Eroi, di cui Anchise, nella serenità degli Elisi virgiliani, aveva annunziato la grandezza con espressioni veementi. Camilla, figlia del re dei Volsci, muore combattendo i Troiani, e anche qui si manifesta la volontà divina. Eurialo e Niso muoiono sacrificandosi per portare un messaggio ad Enea. Tutta la storia, in questo momento cruciale, si svolge dunque secondo un piano divino, che avrà come esito l'unificazione del mondo antico, preludio necessario della sua redenzione<sup>63</sup>. Tale esito aveva richiesto un lungo lavoro preparatorio e molti sacrifici umani; lo scopo era nobile, quello di creare man mano un popolo vero di Dio, descritto nel Vangelo, chiamato al compito grande di formare «quell'umile Italia», epiteto che Dante stesso aggiunge alla sua firma nelle epistole, «humilis Ytalus Dantes Alagherii»<sup>64</sup>. Leggo in un commento al capitolo XII della *Genesi*, a proposito di Abramo, che egli è «prototipo della fede di quanti accettano la salvezza che viene da Dio» e che la gloria vera – il nome – viene da Dio, non dall'orgoglio umano. Qui, a mio avviso, si trova la conferma del senso di 'umile', usato da Dante.

\* \* \*

Prima di passare all'ultima parte dell'itinerario di Dante verso

---

63 RENAUDET, op. cit., cap. VI, *Le Mythe d'Enée*, pp. 459-475 e *passim*; il libro offre un approccio nuovo, prezioso, alla comprensione dell'opera dantesca, basato su una profonda cultura umanistica.

64 Citazione tratta da PÉZARD, op. cit., p. 109.

Dio, accenno all'astronomia, definita da Di Pino la «celeste armatura» della *Divina Commedia*<sup>65</sup>. È significativo che i primi commentatori accennino ad una costellazione celeste misteriosamente introdotta nella profezia del Veltro, in cui non c'è, tuttavia, alcun palese riferimento all'influenza delle stelle. Vi fanno cenno anche i figli del Poeta, e si può quindi presupporre che Dante vi abbia fatto qualche allusione, ma non svelò loro naturalmente il mistero che avvolge la premessa dell'opera tutta<sup>66</sup>. Una fonte di grande interesse, *Il mulino di Amleto* di de Santillana e von Dechend, fornisce la spiegazione a molti passi che paiono oscuri nella *Divina Commedia*, e in cui trovo, tra l'altro, ulteriore conferma alla mia spiegazione del mulino cosmico, del gorgo infernale, nonché a quella delle divinità Agni, Ymir e Heimdall<sup>67</sup>. La fonte indica, a mio avviso, anche la soluzione al brano sopra citato del canto XXVII del *Paradiso*, vv. 142-143 «ma prima che gennaio tutto si sverni / per la centesma che è la giù negletta». Credo che attorno a questa 'centesma' ruoti l'opera tutta: trascurata, secondo Dante, sulla Terra, si riferisce infatti al Cielo; è un termine che si può definire 'tecnico' nella sua precisione, e che si riferisce, a mio avviso, alla Precessione degli equinozi che si manifesta di un grado ogni cento anni. Ugo Palmieri l'ha analizzata negli *Studi Danteschi*, e Dante stesso la tratta nel *Convivio*<sup>68</sup>. Il fenomeno fu già descritto da Ipparco e ripreso da Tolomeo nella sua *Geografia*, guida al disegno di carte geografiche, in cui erano unite notizie di astronomia, collegate all'astrologia. A questo movimento lentissimo dell'asse terrestre, leggermente inclinato, era attribuita sia l'ascesa che la catastrofica caduta delle età del mondo. Ciò era considerato il disegno del Fato, secondo cui ad un'età subentrava un'altra, che trascinava nel contempo l'ascesa e la caduta di configurazioni e di sovranità astrali – Saturno, ad esempio, era all'origine «Stella della Legge e della Giustizia». Ciò significava, nel contempo, il passaggio da un segno zodiacale all'altro – e che si rifletteva sugli avvenimenti della Terra.

Questo scardinamento del mondo, che anche la profezia di Virgilio rispecchia, e che è anche la lezione dell'*Apocalisse*, ha come risultato la nascita di un nuovo mondo, dopo la distruzione di quello vecchio. È la narrazione della decadenza delle ere, ed implica l'anelito dell'uma-

65 GUIDO DI PINO, *Temi di critica dantesca*, Bari, Editrice Adriatica 1973, p. 125 sgg.

66 OLSCHKI, art. cit., pp. 389-393.

67 GIORGIO DE SANTILLANA-HERTHA VON DECHEND, *Il mulino di Amleto, Saggio sul mito e sulla struttura del tempo*, «Gli Adelphi», Milano, Adelphi Edizioni 2007, *passim*.

68 Citato in Dante, *Œuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, *Divine Comédie*, traduction et commentaires par André Pézard, Paris, éditions Gallimard 1965, commento al verso 142, pp. 1616-1617.



nità al ritorno all'era primordiale dell'oro, quella di Saturno. Questo è anche il ruolo del mulino cosmico della mitologia germanica, descritto sopra, e che ha origine nei racconti indo-iranici: dopo un ciclo positivo nei cieli, dove misura il fluire del tempo, esso precipita nell'ultima zona infernale, creandovi il gorgo smisurato, nominato nelle fonti, come detto prima, il «baratro immane degli abissi» – è lì che Dante lo scorge, nelle sembianze di Lucifero. Per far risorgere il mulino il ciclo negativo doveva ritornare ad essere positivo.

La profezia di Virgilio occupa una posizione chiave nella *Divina Commedia*, perché vi annuncia l'approssimarsi di una nuova, grande serie di secoli, che avrebbe segnato la fine della sua era, quella dell'Ariete, per passare a quella dei Pesci. Forse proprio per questo la versione riportata da Dante della profezia pone l'accento sul concetto ciclico della storia dell'umanità, sull'aspetto astronomico unitamente a quello astrologico. Il senso religioso attribuito dalla tradizione ai versi virgiliani trapela invece dal contesto: è rivelato da Stazio, che esprime la sua gratitudine nei riguardi del maestro, il quale, mediante la predizione, lo aveva avviato al cammino della fede.

La storia dell'umanità è stata quindi divisa sulla base dei moti celesti: al tempo zero, circa 5000 anni fa, il sole era nei Gemelli; passò poi molto lentamente dai Gemelli al Toro, quindi all'Ariete, ed infine ai Pesci – che sono infatti il simbolo di Cristo. L'età dell'Ariete – che è un'età del mondo – era stata predetta da Mosè, disceso dal Sinai, incoronato dalle due corna d'ariete mentre il suo popolo disobbediente danzava intorno al vitello d'oro, definito anche toro d'oro. Anche nelle arti figurative Mosè è rappresentato con le corna d'ariete, ad esempio da Michelangelo, sia nella cappella Sistina che nella statua marmorea a San Pietro in Vincoli.

Il viaggio di Dante inizia nell'equinozio di primavera, quando il sole entra nel segno dell'Ariete. In questa chiave penso si debba leggere il suddetto passo dei tre «cerchi superni», in cui il «punto vernale» indica l'inizio della primavera e dell'anno: è il punto dell'Ariete e dell'equinozio di primavera<sup>69</sup>.

All'inizio del *Purgatorio*, il Poeta indica di esser giunto nell'emisfero australe sotto un cielo «di dolce color d'oriental zaffiro», nostro emblema, il cui significato «nel senso retorico del termine, rappresenta un 'colore d'oriente'; ma, allegoricamente, esso figura l'alba divina, in

---

69 DE SANTILLANA - VON DECHEND, op. cit., in particolare i seguenti capitoli: cap. IV, *Storia: mito e realtà*, pp. 68-80; cap. V, *Intermezzo. Una guida per i perplessi*, pp. 83-101; cap. VI, *Il Titano Amlōði e la sua trottola*, pp. 169-180; e cap. X, *Il Crepuscolo degli Dei*; cap. XVII, *La Struttura del Cosmo*, pp. 273-283; cap. XVIII, *La Galassia*, pp. 287-293, nonché *Appendice*, pp. 494-495, 512-514, 518-519, 520-521, 559-561, 565.

cui le quattro virtù cardinali, le figure della croce e del carro nonché i quattro punti cardinali, tutti segni fondamentali per la *renovatio* dell'uomo, vengono a coincidere per il gioco delle loro interferenze»<sup>70</sup>.

Dante, nel canto I, vv. 13-24, descrive l'emisfero dove il sole sorge, quello di Dio, con versi suggestivi:

Lo bel pianeta che d'amar conforta  
faceva tutto rider l'oriente  
velando i Pesci ch'erano in sua scorta.

Sono versi che indicano di nuovo la costellazione dell'Ariete: «quando i Pesci sono l'ultima costellazione visibile a Oriente prima dell'alba, il Sole sorge assieme nella costellazione che segue», l'Ariete, per l'appunto.

\* \* \*

Nel *Convivio* Dante avvertiva che la sua età era prossima alla fine e che attendeva «la consumazione del celestial movimento». Le stelle prossime, «propinque», sono al centro dell'invocazione di Beatrice, ed indicano l'inizio di una nuova era, in cui il Veltro verrà. Nel canto XXXIII del *Purgatorio*, vv. 37-45, si legge:

Non sarà tutto tempo senza reda  
l'aquila che lasciò le penne al carro,  
per che divenne monstro e poscia preda:  
    ch'io veggio certamente, e però il narro,  
a darne tempo già stelle propinque,  
secure d'ogn'intoppo e d'ogni sbarro,  
    nel quale un cinquecento diece e cinque,  
messo di Dio, anciderà la fuia  
con quel gigante che con lei delinque.

Beatrice definisce la profezia «questo enigma forte», riassunto nella formula «un cinquecento diece e cinque»<sup>71</sup>. Penso che anche qui si tratti di un depistaggio, il cui senso, a mio avviso, è ricavabile dal testo: Dante assiste, in questo passo, alla processione storica del cristianesimo nel mondo, dalle prefigurazioni dell'*Antico Testamento* alle testimonianze del *Nuovo*, al fine di dimostrare chi è veramente

---

<sup>70</sup> DRAGONETTI, op. cit., pp. 28-30, 108-117.

<sup>71</sup> Vd. ad esempio GUERRI, op. cit., cap. *Cinquecento Diece e Cinque*, pp. 115-176, che, tuttavia, omette 'un', che è essenziale.

Gesù, la sua natura – è la rivelazione del Dio unico nel tempo. Di ciò dà testimonianza anche San Paolo negli *Atti degli Apostoli*, nel capitolo XVII, all'Areopago, quando invoca l'esistenza di un solo Dio, che pare ignoto, ma che è ben manifesto nei tempi. L'Apostolo conclude ribadendo il concetto dell'universalità: «Egli creò da solo tutte le nazioni degli uomini, perché abitassero su tutta la faccia della terra», concetto essenziale nel pensiero di Dante. Nel brano l'Apostolo usa esempi tratti dalla tragedia greca per indicare l'utilità del materiale pagano, al fine di dimostrare la verità cristiana. Julia Bolton riferisce che i Padri della Chiesa considerarono quest'esempio, insieme al doppio uso dell'oro d'Egitto, riportato nell'*Esodo*, i modelli più significativi per illustrare tale tesi. Così anche Dante evoca Apollo e Giove nel *Paradiso*, invece di Dio, per sottolineare il concetto di questa continuità<sup>72</sup>.

Il Poeta nasconde questa verità semplice dietro la simbologia dei numeri, seguendo anche qui la tradizione del suo tempo: nel Medioevo, infatti, tale simbologia andava acquistando sempre più terreno. Guerri ne fa un riassunto, citando tra coloro che praticavano questa dottrina Isidoro di Siviglia e Rabano Mauro. Dante stesso effettuò uno studio approfondito sui numeri. Ecco la mia spiegazione dell'enigma: *Un* è simbolo di Adamo, nell'ordine cronologico il primo uomo, che Dio creò a sua immagine, ma che identico a Lui non è. Con lui compare il soffio nella creazione, ma Adamo pecca, causando tutto ciò che ne deriva, e diventando così il simbolo del peccato originale. È punito – in tutte le tradizioni, l'uomo che vuole uguagliare Dio è punito con una sanzione folgorante. Cito sempre una fonte: secondo il Cristianesimo, nell'ordine cronologico appare un altro Adamo, Gesù Cristo, il quale in realtà è il primo, nel senso mistico del termine, ed è anche da considerarsi più primo del primo uomo, perché superiore ad ogni uomo per natura e per grazia. Le due immagini, Adamo, il primo uomo, e Cristo, novello Adamo, sono inscindibili, come lo è il Verbo dell'*Antico Testamento* che diviene Verbo incarnato nel *Nuovo*. Nelle tavole del Codice Reggiano Adamo è sempre illustrato alla radice dell'Albero dell'Umanità, e Cristo sulla sommità<sup>73</sup>. Cristo è l'antitesi di ciò che è stato negativo e ridà dignità all'essere umano, sostituisce la certezza della vita e della Risurrezione alla morte. Adamo e Cristo sono uniti anche nella morte, nelle arti figurative, in cui il cranio di Adamo è ritratto ai piedi della Croce. Nelle leggende, si narra che il sangue di Cristo, perforando la roccia, cadde sul teschio di Adamo,

<sup>72</sup> Per la comprensione di queste evocazioni, vd. RENAUDET, *Le Mythes divins: le Mythe de Jupiter*, cit., pp. 177-238, e *Le Mythe d'Apollon*, pp. 239-274.

<sup>73</sup> TONDELLI, op. cit., vol. II, tavole I-X.

sepolto sotto la Croce<sup>74</sup>. Si racconta anche che il legno stesso della croce fosse stato preso da una pianta rampollata dall'Albero del Paradiso terrestre – e da qui l'ispirazione, credo, della «pianta dirubata due volte» di Dante, nel XXXIII canto del *Purgatorio*, vv. 55-57, derubata prima da Adamo, poi dall'umanità intera, in tutte le epoche. Nel canto precedente, vv. 37-39, il Poeta lo aveva già indicato, e nei vv. 52-57 descrive come, mediante la Chiesa e l'Impero insieme, l'albero rinasca alla luce della costellazione dell'Ariete<sup>75</sup>.

Per *Cinquecento* mi riferisco sempre a Guerri, il quale si basa sul trattato *De Numero* di Rabano Mauro: «questo numero, com'è opinione di taluni, spetta alla consacrazione delle cinque età del mondo, trascorse le quali il Salvatore si degnò di visitare il mondo: giacché Noè, ispirato da Dio, aveva preparato l'arca per la salvezza della sua casa quando aveva Cinquecento anni, questo atto figura la redenzione operatasi alla fine della quinta età» – e Cinquecento fu quindi il numero associato al Salvatore stesso. Noè simboleggia nelle fonti Cristo, e la sua arca simboleggia la chiesa, come definito da San Cipriano, che, a sua volta, cita San Pietro: «unam arcam Noe typum fuisse unius ecclesiae». Noè salvato dalle acque prefigura la salvezza dei cristiani attraverso il battesimo<sup>76</sup>.

Passo ora al numero *Dieci*: la prima idea che mi venne fu che dieci si riferisse ai Dieci Comandamenti. Del resto, questa interpretazione corrisponde al pensiero fondamentale di Dante, secondo cui il messaggio religioso acquista pieno significato solo se unito ad una base solida avvalorata da un sistema di leggi che solo un regnante, l'imperatore, può garantire. Dante aveva sottolineato questo concetto già prima: nella *Monarchia* I, XI, 3, afferma che «Iustitia potissima solum sub Monarcha: ergo ad optimam mundi dispositionem requiritur esse Monarchiam sive Imperium»<sup>77</sup>.

Nel XVIII canto del *Paradiso*, Dante cita il primo libro della Sapienza: «amate la giustizia, voi che governate sulla terra, rettamente pensate al Signore, cercatelo con amore semplice» è il discorso pronunciato da Salomone, celebre per la sua saggezza. Il re si rivolge qui ai capi delle comunità giudaiche d'Egitto, perché vivano secondo giudizio, ed anche ai pagani, perché rinunzino all'idolatria e riconoscano l'unico vero Dio. La giustizia, sinonimo di sapienza, è la conformità

---

74 Vd. anche *Dictionnaire des Symboles*, sous la direction de Jean Chevalier, avec la collaboration de Alain Cheerbrant, dessins de Bernard Canget, Paris, Robert Laffont 1982, pp. 6-7.

75 TONDELLI, op. cit., vol. I, *La pianta dispogliata si rinnovella*, pp. 254-266.

76 GUERRI, op. cit., pp. 159-162, e CHYDENIUS, op. cit., p. 30.

77 *Opere di Dante Alighieri*, cit., p. 340.

umana alle sante leggi. Tutto ciò fu già espresso nell'*Esodo*, fonte primaria per Dante. Le leggi furono proclamate da Dio attraverso Mosè sul Monte Sinai, dopo la liberazione dalla schiavitù d'Egitto, mentre il popolo eletto era in cammino verso la Terra Promessa. La prima parte dell'*Esodo* descrive la fuga, la seconda è concentrata sulla legislazione, detta le norme di comportamento imposte da Dio. Egli ordinò, tra l'altro, la creazione dell'Arca, in segno dell'Alleanza, che doveva essere portata sempre in mezzo al suo popolo – e di questo il Poeta fornisce una descrizione nel X canto del *Purgatorio*, dove l'arca viene trasportata gioiosamente, con canti accompagnati dalla musica di strumenti di ogni genere, da Davide, da cui discese la progenie di Maria. Nel canto XX del *Paradiso*, vv. 37-39, Dante descrive questo «cantor de lo Spirito Santo / che l'arca traslatò di villa in villa», con la stessa espressione usata nella profezia del Veltro, ad indicare che Cristo avrebbe cacciato il Diavolo ovunque. Nei suoi *Salmi*, Davide, questo «sommo cantor del Sommo duce» invoca ripetutamente il giorno in cui la giustizia sarebbe tornata sulla terra per l'opera dello Spirito Santo, quando anche Cristo sarebbe riapparso all'umanità. L'arca conteneva al centro il tabernacolo, che custodiva le due tavole sulle quali erano scritti i Dieci Comandamenti, le Leggi di Dio, inscindibili dal culto religioso. Ne dà conferma anche il passo precedente, nel XVIII canto del *Paradiso*, «in cui il numero delle lettere del "Diligite iustitiam qui iudicatis terram", trentacinque in tutto, scritte in maiuscolo, indica: il mistero del numero cinque, simbolo, nel Medioevo, delle piaghe e della sofferenza di Cristo, moltiplicato per sette, cioè i sette sacramenti; riferito, quindi, all'azione divina della Chiesa, attraverso i suoi sacramenti, unita all'essenza mistica della Rivelazione»<sup>78</sup>. L'enigma indica quindi il processo della Redenzione e svela il significato di "cinque".

La giustizia dà adito anche a quest'altra invocazione del Veltro, affinché possa liberare il mondo «dove son tutti sviati dietro al malo esempio» (*Paradiso* XVIII, vv. 115-129):

O dolce stella, quali e quante gemme  
mi dimostrare che nostra giustizia  
effetto sia del ciel che tu ingemme!  
Per ch'io prego la mente in che s'inizia  
tuo moto e tua virtute, che rimiri  
ond'esce il fummo che 'l tuo raggio vizia<sup>79</sup>;

<sup>78</sup> RENAUDET, op. cit., p. 196. La traduzione è mia.

<sup>79</sup> Pietrobono raffronta questo passo con quello dell'*Inferno*, canto IX, vv. 82-84, «dal volto rimovea quell'aere grasso, / menando la sinistra innanzi spesso»; è il Messo

si ch'un'altra fiata omai s'adiri  
del comperare e vender dentro al templo  
che si murò di segni e di martiri.

O milizia del ciel cu' io contemplo,  
adora per color che sono in terra  
tutti sviati dietro al malo esemplo!

*Già si solea con le spade far guerra;  
ma or si fa togliendo or qui or quivi  
lo pan che 'l pio Padre a nessun serra.*

Ho posto in corsivo gli ultimi tre versi, perché ribadiscono il concetto citato prima, espresso da Dante nella frase «Pape Satàn, pape Satàn aleppe!», dal significato «pas paix, pas paix, Satan à l'épée», la pace non si ottiene con le armi, ma tramite la diffusione della religione: il cibo spirituale dei Sacramenti è elargito da Dio a tutti generosamente.

L'emblema della giustizia è l'Aquila, nel *Paradiso*, definita nel VI canto, v. 32, «sacrosanto segno», che governerà il mondo «sotto l'ombra de le sacre penne». Nel momento del commiato di Virgilio da Dante, questi è da lui investito di corona e di mitria, simboli di sovranità temporale e spirituale. Con questa duplice investitura si compie la missione virgiliana che ebbe inizio nella profezia del Veltro. Discepolo, figlio ed erede fino al momento solenne di essere da lui investito per ordine celeste<sup>80</sup>.

\* \* \*

Il simbolo fondamentale è naturalmente la Croce, che, alla fine della prima Cantica è raffigurata come legno morto, materiale con cui è fabbricato l'idolo, il mulino cosmico dei Germani precipitato in fondo all'Inferno, che Dante scorge nelle sembianze di Lucifero. Dante descrive le sue braccia paragonandole alle ali del mulino, raffrontandole con un'immagine grottesca al Vessillo della Croce, mediante la citazione dell'inno di Venanzio Fortunato, cantato soprattutto durante la liturgia pasquale. Dante sottolinea così che il sacrificio di Cristo si è dimostrato vano, e che il legno vivo della sua Croce era divenuto ormai sterile, morto, a causa dei peccati dell'umanità, che niente aveva imparato dalla lezione di Adamo. Per questo, come descritto prima, l'albero del Paradiso terrestre è definito la pianta «dirubata due volte»; tale pianta è tuttavia pronta ad essere rivestita di nuova vita,

---

di Dio a rimuovere «il fummo che 'l tuo raggio vizia» – anche qui il Cristo!

80 OLSCHKI, art. cit., p. 387.

attraverso la parola vivificante di Dio.

Si riteneva che la Croce di Cristo fosse stata fatta da una pianta rampollata dell'Albero del Paradiso terrestre, o da un pezzo del suo tronco, credenza tramandata nei secoli. Ne dà testimonianza anche una raffigurazione suggestiva del Masaccio, originariamente parte del Polittico di Pisa, custodita nel museo di Capodimonte, in cui Cristo è sulla Croce, collegata direttamente all'albero del Paradiso terrestre, carico di frutti e fiori. Quest'albero, l'Albero della Vita del Paradiso, secondo la leggenda arrivava fino al cielo – la sua altezza è descritta nel canto XXXII del *Purgatorio*, vv. 40-42 – dove aveva le radici. Esso forma quindi l'*axis mundi*, di cui l'uomo cosmico, l'*Anthropos*, che trafigge il globo – ruolo attribuito da Dante a Lucifero – era prefigurazione.

È precisamente lungo quest'asse che Dante e Virgilio compiono la loro risalita dall'ultima zona infernale, passando per «[...] 'l punto / al qual si traggon d'ogni parte i pesi», giungendo dall'emisfero boreale a quello australe, a Gerusalemme, «dove visse l'uomo senza pecca», direzione indicata chiaramente nel canto XXXIV, vv. 106-117:

*e se' or sotto l'emisperio giunto,  
ch'è opposito a quel che la gran secca  
coverchia, e sotto 'l cui colmo consunto  
fu l'uom che nacque e visse senza pecca:  
tu hai i piedi in su picciola spera,  
che l'altra faccia fa de la Giudecca.*

Questi versi, che ho messo in corsivo, fanno parte, a mio avviso, di quelle allusioni – anelli di una catena che collegano i passi dell'opera l'uno all'altro – che sono tra i mezzi stilistici principalmente utilizzati da Dante. La «Gran secca» caratterizza nelle fonti l'emisfero boreale<sup>81</sup> e i viandanti si trovano quindi in quello opposto, quello australe. Qui il Poeta sottolinea di essere nell'area che ha come fulcro la Città Santa, chiamata nelle fonti «Gerusalemme circolare», indicata nei mappamondi mediante un tondo o un ovale, con al centro il Cristo crocefisso, oppure la Basilica del Santo Sepolcro, come nella Carta *Polychronicon* di Ranulf Higden, risalente alla metà del Trecento<sup>82</sup>. I viandanti sono giunti a Gerusalemme, fatto indicato del resto in modo chiaro nei versi citati, mediante il riferimento all'«uomo senza pecca», che lì consumò la sua breve e dolorosa esistenza. Il senso del passo è inoltre chiarito dalla frase successiva, in cui Gerusalemme è contrap-

---

<sup>81</sup> GRAF, op. cit., vol. I, p. 5.

<sup>82</sup> DEMARAY, op. cit., p. 170, riporta che Gerusalemme era già segnata con un «cerchio perfetto» nelle carte dei Templari, risalenti al XII secolo.

posta alla Giudecca, cioè quella parte del basso Inferno ghiacciato, dove venivano confinati i traditori. Questo è, a mio avviso, uno degli esempi più significativi – insieme alla direzione del viaggio di Ulisse trattato sopra – in cui i commentatori hanno piegato il testo dantesco secondo le loro convinzioni: la collocazione dell’Inferno al Polo Nord, che pure è indicata così chiaramente, è stata da loro sempre ignorata, quasi come se fosse considerata tabù.

Di questi mappamondi, il più importante e il più divulgato era probabilmente quello composto nel 1285 da Riccardo di Haldingham, custodito nella cattedrale di Hereford, da cui prende il nome; si trattava di un vero e proprio compendio di tutta la conoscenza, nelle sue molteplici sfaccettature dell’universo di allora, fu anche definito ‘Enciclopedia Mondiale’. L’autore aveva compilato la sua opera sulla base di notizie derivanti da fonti tardo-romane dell’epoca di Diocleziano, unendo il sapere del mondo classico alla conoscenza della Bibbia. Il mappamondo forniva anche notizie aggiornate, perché si ritiene che fosse quello più usato dai pellegrini, i quali, tramite i loro resoconti di viaggio, ne avrebbero arricchito il materiale.

Mi soffermo qui solo sull’aspetto religioso: l’autore traccia attraverso le sei età del mondo il cammino dell’umanità dal paganesimo al cristianesimo; il fulcro del messaggio è il progresso della Salvezza dell’umanità dall’Eden, teatro del peccato originale, alla Gerusalemme terrena, luogo del sacrificio di Cristo per la Redenzione. Il filo conduttore è anche qui il racconto dell’*Esodo*, nonché il messaggio dell’*Apo-calisse*. «Il cielo sceso in terra» è infatti il bel titolo di uno dei capitoli di Scafi su quest’argomento.

Nella carta sono segnati i luoghi e gli avvenimenti dell’*Antico Testamento*, indicati come tappe significative nell’evoluzione della storia umana, come le rotte seguite dagli Apostoli e i luoghi importanti dove sostarono e anche dove vennero sepolti. Interessante è che le raffigurazioni religiose sono affiancate a quelle pagane: ad esempio, il diluvio universale è spiegato insieme ad eventi della mitologia, come l’assedio e la caduta di Troia, momenti che segnarono l’inizio di una nuova era. Similmente, le età del mondo non sono illustrate solo da personaggi biblici, quali i Patriarchi, bensì anche da eroi pagani come Enea e Romolo, oppure da figure come Euripide e Sofocle.

L’epicentro della mappa è, come ribadito a più riprese, Gerusalemme, attorno alla quale si svolgeva la storia della cristianità della sesta età. Nella carta è disegnato e narrato altresì che la seconda Venuta di Cristo era attesa, come prefigurato da Ezechiele, sul monte Sion. Ma prima di questo evento il mondo doveva essere preparato per riceverLo, mediante la divulgazione della fede su tutta la Terra,



anche nelle zone più remote come il Settentrione. Proprio come la pietra nel sogno di Nabucodonosor nel Libro di Daniele aveva frantumato la statua dai quattro metalli, per divenire una montagna che riempiva la Terra – rappresentata nel mappamondo – così anche la religione cristiana doveva divenire universale grazie all'evangelizzazione<sup>83</sup>.

Dante e Virgilio si trovano quindi proprio nel luogo da dove doveva iniziare la Redenzione, a Gerusalemme. Si riscontra una straordinaria conferma alla modalità dell'ascesa di Dante e Virgilio dal Polo boreale nel racconto di Mandeville, risalente al 1322. L'autore di tale racconto narra che i viandanti dovevano «risalire attraversando il globo» per giungere a Gerusalemme al centro del mondo, provato anche dal fatto che lì fosse collocata una lancia che non faceva ombra a mezzogiorno nel periodo equinoziale, fenomeno cui Dante forse allude nel canto II del *Purgatorio*, vv. 1-3. Infatti, nella chiesa del Santo Sepolcro è collocata nel mezzo una pietra che indica l'epicentro del mondo. Nei racconti dei pellegrini si descrive questo luogo, ὁμφαλός del mondo, e si narra che fosse il punto dove Cristo posò il piede<sup>84</sup>.

Per questi motivi appare assai strana la collocazione del Monte del Purgatorio nell'emisfero australe. È vero che Dante vi fa riferimento a più riprese, più esplicitamente nel *Purgatorio*, canto IV, vv. 67-75, in cui raffronta il monte Sion a quello del Purgatorio, collocati in maniera tale da avere «un solo orizzòn, / e diversi emisperi [...]». Credo che qui siamo in presenza del mezzo cui Dante fa riferimento nel *Convivio* II, 1, in cui illustra sia l'allegoria teologica che quella dei poeti. Quest'ultima implica la possibilità di asserire il contrario rispetto all'apparenza delle cose, una «realtà bifronte» come asserito da Julia Bolton, espediente usato dagli scrittori dell'epoca, cioè «la veritate ascosa sotto bella menzogna, sotto un manto di favole»<sup>85</sup>. Del resto, penso che la collocazione perda, dopo i primi accenni geografici ed astronomici, la sua connotazione geografica. Come osserva Di Pino, nei canti muta man mano «la dinamica del cammino», il viaggio «non si svolge più nel segno delle leggi fisiche di un corpo vivo». Nemmeno la montagna esiste più nella sua concretezza, il mare non è più che

---

83 Vd. SCAFI, op. cit., cap. V, *Il Paradiso segnato sulle carte*, pp. 67-100; cap. VI, *Cartografia del Paradiso: lo splendore del giorno*, pp. 101-129, di cui le pp. 122-125 sono dedicate al mappamondo di Hereford. Il Paradiso è disegnato in molte carte mediante una fiore con petali – potrebbe essere una fonte di ispirazione per Dante nella creazione della sua Rosa celeste.

84 DEMARAY, op. cit., p. 12; la riproduzione fotografica di un'anfora di pietra al centro della Basilica, corredata dal suddetto testo, si trova tra le pp. 110 e 111.

85 BOLTON, op. cit., *passim*: è una delle tesi dell'Autrice, come espresso già nel *Prologo*, pp. XIII-XXII.

«un richiamo lontano dagli occhi come dall'anima». È descritta solo l'ascesa spirituale dei pellegrini Dante e Virgilio; è un cammino dell'umiltà, con l'unica guida della Parola di Dio<sup>86</sup>.

Il Purgatorio, situato nell'emisfero australe, è in realtà menzionato da Dante perché il Poeta vuole riportare tutte le tradizioni e notizie a sua conoscenza, al fine di trasmettere il suo inestimabile sapere alle generazioni successive. Egli era ben consapevole dell'importanza di conservare la tradizione orale, a maggior ragione perché la sua epoca era quella di delicata transizione da questa fonte preziosa, che era stata forza portante nella storia dell'umanità per secoli e millenni, alla parola scritta. Nel canto XXV del *Paradiso*, v. 2, Dante esprime chiaramente questo suo proposito, di aver composto la sua opera sacra trattando *tutto* il materiale che «e cielo e terra» potevano fornirgli, aspetto troppo spesso trascurato dai commentatori.

\* \* \*

In confronto ai suddetti richiami, piuttosto generici, sulla risalita di Dante, sono invece molto più chiari quelli che indicano la sua ascesa ad un altro monte del Purgatorio, che la tradizione secolare assegna al Sinai. Seguo il ragionamento di Demaray, partendo dalla considerazione di base che il viaggio compiuto dai pellegrini era di duplice natura, materiale e spirituale, aspetto cui è già stato fatto cenno. Secondo l'autore, che ricostruisce l'itinerario di Dante nella sua preziosa opera, la rotta seguita dal Poeta nel *Purgatorio* era quella consueta dei Palmieri del suo tempo, chiamato «Grande Circuito»: partendo dall'Italia, uno dei porti di imbarco era alle bocche del Tevere, ad Ostia, da dove i pellegrini raggiungevano l'Egitto, prima meta che rappresentava il mondo materiale, le «miserie della vita». Dalle rive del Mar Rosso passavano per il deserto del Sinai, dopodiché compivano il cosiddetto «Anello del Sinai» salendo a tappe su questo monte, considerato monte del Purgatorio. Esso costituiva la fase intermedia di purificazione prima di poter entrare nella Città Santa di Gerusalemme, come era anche considerata l'immersione nelle acque del Giordano. Demaray ricorda che nel *Salmo 113* sono menzionati diversi luoghi lungo il percorso dell'Esodo visitati dai Palmieri, tradizione ancora ben viva all'epoca del Poeta. Tra questi il punto dove si credeva che il Mar Rosso si fosse diviso, quello dove Mosè colpendo la roccia con la sua verga trasformò le acque salate della fonte in dolci, oppure dove il fiume Giordano cessò di scorrere davanti alle tribù di

---

<sup>86</sup> DI PINO, op. cit., p. 88. Vd., in particolare, cap. IV, pp. 78-102; cap. V, pp. 103-122; cap. VI, pp. 123-147, nonché DRAGONETTI, op. cit., p. 24, nota 1.

Israele. Nel *Salmo* è indicato anche «trema, o Terra, al cospetto del Signore» ed è ripetuto due volte il verso «i monti saltellavano come arieti, le colline come agnelli di un gregge» (anche qui 'ariete' ed 'agnello' sono uniti nella stessa immagine). Questo fenomeno della terra che trema è sottolineato nei racconti, come da Procopio, secondo cui sul monte Sinai si verificavano di continuo fenomeni particolari: si sentivano tuoni, scosse, e anche terremoti, cui Dante allude.

Dante conosceva bene le tradizioni collegate a questi pellegrinaggi, sia dai racconti conservatisi dell'Imperatrice Elena o di Santa Silvia, risalenti al IV secolo, che da quelli posteriori, come ad esempio il resoconto di Fetellus del XII secolo. Altre fonti letterarie erano, ad esempio, *La vita di Costantino*, di Eusebio, *Il viaggio di Santa Paola nella Città Santa*, di San Girolamo, e *Il viaggio in Terra Santa*, di Niccolò di Poggibonsi, risalente al 1346. Fonti di conoscenze preziose erano anche le guide, le mappe geografiche, tra cui la Carta di Hereford sopra citata, nonché le notizie fornite dai Francescani, guardiani del Monte Sion, ed anche accompagnatori dei pellegrini nei luoghi sacri. Di essenziale importanza furono i numerosi racconti orali tramandati di generazione in generazione, e tutto questo ricco materiale forniva al viandante di allora informazioni di gran lunga più complete di quanto un viaggiatore moderno possa sperare di reperire. Demaray, che percorse negli anni Settanta lo stesso itinerario dei pellegrini, narra che le guide del Monte Sinai riportavano ancora «parola per parola» le stesse formule risalenti al Medioevo.

Il carattere concreto del percorso che conduceva alla sommità del Monte Sinai è raffrontato da Demaray coi passi del *Purgatorio*: già alla base del monte (canto III, vv. 46-48) dove Aronne aveva fuso l'oro d'Egitto in idolo, Dante e Virgilio trovano una roccia così erta e nuda, nonché degli scalini così ripidi che a niente giovavano le gambe pur pronte a scalarli. Da lì iniziava «uno sentiero sghembo» che si alternava a tornanti, in mezzo a tratti pianeggianti e dorsi (canto VII, vv. 70-72). Il viottolo continuava tra fessure e strettoie nella roccia (come nel canto XII, v. 79) fino ad una porta che nel canto IX, vv. 74-78, è la porta del *Purgatorio*, custodita da un angelo – sul Monte Sinai era la Porta delle Confessioni, dove sedevano dei monaci i quali confessavano i pellegrini prima di farli proseguire verso la sommità. Nel canto IV, vv. 31-33, la fenditura della roccia era così stretta che i viandanti dovettero arrampicarsi usando mani e piedi; nei versi successivi, 41-43, Dante descrive sempre la salita ripidissima lungo i sentieri e in mezzo a terrazzamenti, ma la sommità del monte rimaneva sempre così in alto dietro tornanti dall'angolatura così verticale che la vista non la raggiungeva mai. Dopo quest'ascesa faticosa, «picciol passo

con picciol seguitando», dopo aver visto gli angeli di Maria (vv. 22-39), e dopo essersi inginocchiato davanti al guardiano delle porte del Purgatorio (canto IX, vv. 109-111), il cammino di Dante muta di genere: ad esempio, nel XII canto, vv. 115-117, descrive: «già montavam su per li scaglion santi, / ed esser mi pareva troppo più lieve / che per lo pian non mi pareva davanti».

Questa montagna eletta da Dio, dove Mosè ricevette le Tavole della Legge e dove Davide vide Dio e gli angeli che scesero in terra, posta tra l'Egitto e la Terra Santa, veniva considerata sia nella sua realtà geografica che in senso figurato un punto d'unione tra il cielo e la terra, che in alcuni racconti medievali si immaginava ergersi fino alle nuvole. Già secondo Santa Silvia, che descrisse per prima «l'Anello del Sinai», i pellegrini sentivano di compiere la stessa rotta dell'Esodo, che avevano percorso i Figli di Israele. Sostavano alle diverse stazioni, si confessavano alle varie porte del percorso, pregavano, leggevano brani del libro di Mosè e di altri avvenimenti della Bibbia, e cantavano *Salmi*. Tra questi, naturalmente il più importante era il suddetto *Salmo* 113.

Sulla sommità rocciosa e spoglia della montagna i pellegrini non trovarono certamente il Paradiso terrestre, ma immaginavano di esservi arrivati. Durante il loro cammino, potevano rivivere gli episodi biblici come le visioni e i prodigi di Mosè, anche attraverso le immagini eloquenti riprodotte nei mosaici di due piccole chiese erette sulla sommità, in nome di Maria. In origine, alla Vergine era stato anche dedicato il monastero di Santa Caterina, che custodiva nell'abside dei mosaici raffiguranti gli stessi temi, come il miracoloso passaggio del Mar Rosso. Secondo Demaray, il culto della Vergine dimostrava che era stata proprio Lei a guidare i pellegrini durante la loro faticosa ascesa, proprio come avviene per Dante, in quanto il XXXIII canto del *Paradiso* si conclude con la preghiera ed inno alla Vergine. Nel suo racconto, Niccolò di Poggibonsi descrive la scena suggestiva in cima al Sinai, quando tutti i pellegrini intonarono a voce alta, in coro, *Salve Regina*. Altrettanto commovente doveva essere il canto dei pellegrini *Te Deum laudamus*, che echeggiava dalle due sponde del fiume Giordano. Nel monastero di Santa Caterina era anche custodita una magnifica icona di Cristo – come riferito da Julia Bolton – in cui Nostro Signore e Mosè sono ritratti «l'uno specchio dell'altro». Nelle fonti medievali, nonché nelle arti figurative, Mosè era identificato con Cristo, «Moses id est Christus»; la visione di Dio di Mosè, nel Roveto Ardente, fu paragonata a quella di Ottaviano Augusto della Vergine, citata prima.

In alto c'era anche la chiesa della Trasfigurazione, nella cui abside

erano dei mosaici che raffiguravano anch'essi episodi biblici, e soprattutto la scena della Trasfigurazione, in cui Cristo, in un ovale, avvolto in un'aureola radiosa, aveva appena iniziato il suo volo verso il cielo. Alla scena assistono, sbalorditi, in ginocchio, gli Apostoli Giovanni, Pietro e Jacopo, mentre ai due lati la contemplano, pacati, in piedi, Mosè ed Elia. La scena raffigura l'episodio dell'*Antico Testamento*, quando Mosè ed Elia, che rappresentano la Vecchia Alleanza, parlarono a Gesù sul sacro Monte del Sinai, scena che si ripete durante la Nuova Alleanza, quando Gesù, ritiratosi con i tre discepoli sul Monte, spesso identificato col Tabor, si trasfigura. È assistito da Mosè e da Elia, risuscitati dai morti per poter parlare di nuovo con Lui, come descritto nei Vangeli di Matteo, Marco e Luca; anche qui i due Testamenti sono collegati indissolubilmente l'uno all'altro. Sotto questo mosaico, i pellegrini ricevevano finalmente la comunione, momento significativo perché, ricevendo il corpo di Cristo, compivano il primo passo verso la Redenzione, che si sarebbe avverata a Gerusalemme. Nella chiesa della Trasfigurazione era situata anche la cappella del Cespuglio Ardente; si diceva che lì Mosè avesse visto una colonna di fuoco, oppure che lo Spirito Santo fosse sceso per incarnarsi nella Vergine Maria. È la stessa parete di fuoco che anche Dante deve superare per raggiungere il Paradiso terrestre<sup>87</sup>.

Dante elabora questo tema centrale nella suddetta descrizione dell'Albero spoglio del Paradiso terrestre, che, legato al carro, simbolo della Chiesa, dal Grifone, simbolo dell'Impero, riacquista linfa vitale – anche qui la Chiesa e l'Impero sono come sempre trattati insieme. Il Poeta, al suo risveglio dall'assopimento che lo aveva colto, vede d'un tratto l'Albero rifiorito: l'umanità corrotta in tutte le epoche dopo il peccato originale si è potuta salvare e rinnovare grazie alla Parola vivificante di Dio. Per Dante quest'evento è talmente straordinario da paragonarlo all'episodio della Trasfigurazione, che descrive nel canto XXXII, vv. 73-81, tema che riprende più volte anche nel *Paradiso*<sup>88</sup>.

---

87 DEMARAY, op. cit., *passim*, e, in particolare, *Introduzione*, pp. 1-8; pp. 9-27, 32-36, 45-47, 50, 54, 57-58, 64-65, 79-83, 154-168.

88 Ivi, p. 109, mi ha fatto soffermare su un concetto essenziale nel pensiero di Dante, collegato a quest'episodio della Trasfigurazione. Egli cita il passo del *Convivio*, II, cap. 1, 5, riferito al terzo senso scritturale, quello morale: «e questo è quello che li lettori deono intentamente andare appostando per le scritture, ad utilidade di loro e di loro discenti: sì come appostare si può ne lo Evangelio quando Cristo salio lo monte per transfigurarasi, che de li dodici Apostoli menò seco li tre: *in che moralmente si può intendere che alle secretissime cose noi dovemo avere poca compagnia*» (il corsivo è mio; credo che così si spieghi anche il passo del *Vangelo* di Luca, secondo cui la Parola di Dio doveva essere all'inizio racchiusa entro le mura del Tempio. Dopo, doveva essere diffusa gradualmente nelle piccole comunità, per essere poi divulgata ovunque).

Il cammino dei pellegrini seguiva l'ordine dei racconti della Bibbia, in cui la Trasfigurazione precede la Redenzione sulla Croce. Questa continuità spirituale legava inscindibilmente nella tradizione sin dai tempi antichi il Monte Sinai al Monte Sion, il Sacro Monte di Gerusalemme. Già nel III secolo, nell'opera *De Montibus Sina et Sion*, attribuita a San Cipriano, i monti furono messi in relazione l'un con l'altro: essi rappresentavano i luoghi dove Dio strinse le sue Alleanze fondamentali con l'umanità. Sul Monte Sinai Mosè, prefigurazione di Cristo, ricevette i Comandamenti della Vecchia Alleanza; quest'avvenimento fu preludio naturale a ciò che avvenne a Gerusalemme, dove Cristo stesso sparse il suo sangue al fine di completare la Vecchia Alleanza con la Nuova.

\* \* \*

Dante sottolinea questa continuità concreta ponendo il Paradiso terrestre sulla sommità del Purgatorio. Studiosi, quali Robert John, hanno provato in modo convincente che l'ambientazione del Paradiso terrestre è Gerusalemme. I pellegrini dovevano percorrere le varie stazioni di quest'«Anello di Gerusalemme», secondo le varie tappe del cammino doloroso di Cristo, che, come nell'ascesa del Sinai, corrispondevano alla geografia reale di quei luoghi, e che la descrizione di Dante rispecchia. Ad esempio, nel canto XXIX, v. 51, del *Purgatorio*, Dante cita l'inno che inizia con *Osanna*, riportato più volte nel *Paradiso*, nel canto VII, vv. 1-3, che inizia così, e nel canto VIII, v. 29. Esso è ricordato nei Vangeli di Matteo, Marco e Giovanni, quando Cristo scese dal Monte degli Ulivi, scalò il pendio occidentale del Monte Sion, ed entrò nell'area del Tempio attraverso un passaggio chiamato Porta d'Oro. Questo percorso è riportato nei racconti dei pellegrini, quale quello di Eusebio sopra citato, il quale narra anche che a questa parte della città fu dato il nome di Nuova Gerusalemme, per coprire e dimenticare la vergogna della Vecchia Città, che si era macchiata di un crimine incommensurabile.

Possiamo immaginare che è proprio qui, vicino alla porta del Tempio, che Dante segue la processione descritta alla fine del *Purgatorio*, che rispecchierebbe così il movimento dei pellegrini verso la Chiesa del Santo Sepolcro, secondo i riti della Domenica delle Palme, conformemente ad un'antichissima tradizione dei pellegrini. L'apice del viaggio era questa Basilica, particolarmente carica di significati, perché fu costruita sui luoghi della crocefissione e della sepoltura di Gesù; la Comunione lì somministrata indicava la conversione finale dell'anima a Cristo, perché a Gerusalemme Cristo è risorto dai morti,

dando all'umanità la speranza della salvezza finale<sup>89</sup>.

Alla conclusione del viaggio spirituale, parallelo a quello terreno dei Palmieri, Dante è stato elevato a ricevere il cibo spirituale dell'Eden quando guarda gli occhi di Beatrice, e vi vede riflesse le due nature del Grifone. Il pellegrino Dante, avendo confessato i suoi peccati, profondamente pentito, e perciò purificato dalle acque sacre, è fortificato spiritualmente dalle quattro virtù cardinali, e si avvicina alle tre virtù teologali; ora è pronto per essere redento da Cristo attraverso l'Ostia. Questo momento sublime è descritto nel canto XXXI del *Purgatorio*, vv. 127-129:

Mentre che piena di stupore e lieta  
l'anima mia gustava di quel cibo  
che, saziando di sé, di sé asseta

In questi versi si compie la profezia del Veltro, in una meravigliosa sintesi cui alludevano i termini di 'peltro' e 'terra', che indicano come il nutrimento di questa terra non possa spegnere la sete né saziare la fame dell'anima, temi che Dante elabora con riferimenti evidenti nei canti del *Purgatorio*, come nell'episodio della Samaritana, e nel racconto di Emmaus, oppure nel canto II del *Paradiso*, versi 10-12, nonché nel canto XVIII, vv. 127-129, in cui è sottolineato che il pane di questa Terra non può saziare l'anima e che Dio non nega a nessuno il pane della Salvezza.

\* \* \*

L'identificazione del Monte Sinai con il Purgatorio e del Monte Sion col Paradiso terrestre trova conferma attraverso l'esegesi tipologica della *Divina Commedia* indicata da Dante nell'*Epistola* a Cangrande come schema fondamentale. Secondo questa interpretazione, il pellegrinaggio attraverso questi luoghi sacri non era che l'imitazione terrena di un'aspirazione spirituale più elevata, quella di guadagnare la Beatitudine celeste. In questa tipologia Gerusalemme – che era ritenuta sinonimo della Terra Promessa, e quindi collegata all'Esodo – ed il Paradiso terrestre occupano una posizione chiave: la città terrena

---

<sup>89</sup> DEMARAY, op. cit., pp. 168-177. Interessante è il racconto di Simone Sigoli del suo pellegrinaggio risalente al 1384, riportato nel libretto *Viaggio al Monte Sinai*, «Biblioteca della Gioventù», Napoli, Stamperia del Vaglio 1865. Sigoli segna con delle croci i luoghi dove «si è la perdonanza colpa e pena», nella città di Gerusalemme e nell'area sacra intorno ad essa (p. 62 e sgg.). Alle pp. 76-89 descrive la sua salita sul Monte Sinai con le stesse espressioni usate da Dante!

fu considerata τύπος, il cui compimento era la Gerusalemme celeste, nella stessa maniera in cui il Paradiso terrestre era τύπος del Paradiso celeste, ambedue σκιά, *umbra futurorum* della Beatitudine divina. Già nell'*Antico Testamento* questi concetti si sovrapponevano, e così il Paradiso celeste fu identificato con Gerusalemme celeste. I Padri della Chiesa, in primo luogo Sant'Agostino, nel suo *De Civitate Dei*, elaborarono il tema, e Ilario di Poitiers, interpretando il *Salmo* 121, asseriva che le costruzioni sacre della Gerusalemme terrena furono edificate per prefigurare la Città celeste. Egli completava il suo pensiero riferendosi al *Salmo* 127, secondo cui gli abitanti della Città terrena l'avevano scelta come dimora durante la loro vita sulla Terra, al fine di assicurarsi un posto eterno nel Cielo. San Paolo, nella *Lettera ai Galati*, raffronta la Gerusalemme della Vecchia Alleanza con quella della Nuova: «la Gerusalemme che è ora, schiava delle sue leggi, e la Gerusalemme che è sopra, libera, madre di tutti noi».

Quando Beatrice rivolge a Dante, nel canto XXV del *Paradiso*, vv. 55-56, la frase «però li è conceduto che d'Egitto / vegna in Ierusalemme per vedere», essa va presa alla lettera: oltre alla Città terrena, fase preparatoria, collocata alla fine del *Purgatorio*, la meta è la Gerusalemme celeste.

San Giovanni riassume nella tipologia escatologica dell'*Apocalisse*, citata sopra, la tradizione riguardante la Nuova Gerusalemme e la visione della fine dei tempi. Nell'*Apocalisse*, la promessa dell'*Antico Testamento* sulla venuta di Cristo si è realizzata con il Suo avvento, ma nel contempo questa venuta implica una realtà nascosta che non sarà rivelata prima della fine dei tempi. Il compimento di τύποι, come Gerusalemme e il Paradiso, inducono a comprendere questa verità. L'Apostolo cita nel Libro il Paradiso una volta, nel passo in cui descrive l'Albero della Vita, basandosi sulla Genesi «vincenti dabo edere de ligno vitæ, quod est in Paradiso Dei mei». L'Albero è poi citato alla fine, nei capitoli XXI e XXII, in cui, durante la palingenesi del mondo «sotto un Nuovo Cielo e una Nuova Terra», l'Apostolo vede anche la Città Santa scendere dal Cielo: «vidi poi la Nuova Gerusalemme [...] come una sposa adorna per il suo sposo», immagine ripresa da Dante più volte nel *Paradiso*. Successivamente Giovanni descrive questa Gerusalemme come una città concreta, attraversata da un fiume limpido come il cristallo, di acqua viva «che scaturiva dal trono di Dio e dall'Agnello» – descrizione opposta all'acqua stagnante e ghiacciata del Cocito, regno di Lucifero. In mezzo alla piazza della città «da una parte e dall'altra del fiume si trova l'albero della vita che dà dodici raccolti e produce frutti ogni mese, le sue foglie servono a guarire le nazioni» (il corsivo è mio). La Gerusalemme che scende in terra diven-



ta così il Regno di Beatitudine, descritto anche nel capitolo 65 del *Libro di Isaia*.

In questi brani dell'*Apocalisse* l'immagine del Paradiso è associata a quella della Chiesa, idea sottolineata dai Padri, come Sant'Agostino, il quale aggiunge nel *De Civitate Dei* un elemento essenziale a questo concetto: «veram Hierusalem æternam in cœlis, cuius filii homines secundum Deum viventes peregrinantur in terris». Coloro che vivono secondo i precetti di Dio sono destinati per l'eternità nel Cielo, con Lui. Una parte della Città di Dio è però destinata a peregrinare sulla Terra, ed è rappresentata dalla Chiesa: «peregrinantis in hoc sæculo civitatis Dei, hoc est ecclesiæ». In questo senso l'ultima frase del brano dell'*Apocalisse*, che ho posto in corsivo, si riferisce ai singoli membri di ogni chiesa, che attraverso esse operano concretamente divulgando il *Verbum Dei* per sanare il mondo dai suoi mali – tema fondamentale nella *Divina Commedia*.

La Gerusalemme celeste è quindi situata in linea diretta sopra quella terrena, come l'Albero della Vita è diretta continuazione dell'Albero del Bene e del Male del Paradiso terrestre: sono tutti collocati lungo l'*axis mundi*. Un'altra prova è fornita nel XXIII canto del *Paradiso*, vv. 10-12, in cui Dante vede «la sua donna», Beatrice, «attenta» nell'attesa che si mostri Dio. In quel momento il sole sotto di lei culmina sopra Gerusalemme, e nel passo Dante accenna al fenomeno citato prima, riportato già nei racconti antichi dei pellegrini, secondo cui a mezzogiorno, sotto il meridiano, il sole non fa ombra in questo punto centrale dell'Universo.

Dante fa pronunciare a Beatrice i mirabili versi 70-75, in cui contempla la visione celeste, paragonandola a quella della donna amata:

Perché la faccia mia sì t'innamora,  
che tu non ti rivolgi al bel giardino  
che sotto i raggi di Cristo s'infiora?  
Quivi è la rosa in che il verbo divino  
carne si fece; quivi son li gigli  
al cui odor si prese il buon cammino.

Alla fine dello stesso canto, vv. 118-120, Maria sale nel cielo; il canto termina con l'inno 'Regina Cœli', vv. 128-129, che rimane impresso nella mente di Dante come «[...] sì dolce, / che mai da me non si partì 'l diletto». Quest'inno, cantato dal coro degli angeli, accompagna Maria che sale dietro a Cristo dal Golgota all'Empireo, quindi lungo l'*axis mundi*.

\* \* \*

Il canto XXIII termina con un accenno a San Pietro, il quale, avendo trionfato nel mondo è «colui che tien le chiavi di tal gloria», «sotto l'alto Filio», nel consesso dei Beati dell'*Antico* e del *Nuovo Testamento*. Il Santo è qui menzionato, in quanto è uno di quegli elementi che collegano una parte dell'opera all'altra. Infatti, San Pietro è protagonista del canto successivo, nonché figura centrale fino alla fine della Cantica.

In quest'ultima parte del *Paradiso* i richiami a Roma diventano sempre più evidenti e il viaggio di Dante nella Cantica è stato visto come completamento di quello terreno, via mare, dalla Terra Santa a Roma; la Città Eterna in Terra è infatti interpretata come τύπος di quella Eterna nel Cielo. Mediante questa parte del racconto Dante completa la sua raffigurazione delle tre categorie dei pellegrini riportati nel *Convivio* e citati prima: quelli in senso lato nell'*Inferno* e in tutta l'opera, i Palmieri nel *Purgatorio* e i Romei nel *Paradiso*. Credo del resto che l'ambientazione dell'ultima parte del pellegrinaggio del poeta a Roma sia del tutto conforme al suo principio, sopra citato, di riferire tutte le tradizioni del suo tempo, al fine di conservarne la memoria ai posteri.

La base della descrizione di Dante – come nel *Purgatorio* e nel *Paradiso* terrestre – consiste nel racconto dell'esperienza vissuta concretamente da pellegrino. È risaputo che Dante visse a Roma per un periodo, all'età di trentacinque anni, inviato in missione ufficiale al Papato. La città era festosa, in quell'anno del Giubileo, e brulicava di pellegrini – secondo il Villani oltre duecentomila, provenienti da tutto il mondo. Essa è raffigurata in modo vivo nel canto XVIII dell'*Inferno*, vv. 28-33: i pellegrini erano così tanti da dover attraversare il ponte di Castel Sant'Angelo a percorso alterno, per raggiungere la Basilica di San Pietro.

Possiamo immaginare l'itinerario di Dante fino alla Porta di San Pietro, che corrispondeva a quello compiuto dai pellegrini dopo essere sbarcati ad Ostia: si muovevano da lì, o da soli o in gruppo, a piedi, o a cavallo, lungo il Tevere, per poi scorgere con meraviglia la sagoma della città eterna. Si narra che quando arrivavano alla vista di Roma esclamavano tre volte 'Roma!'. Scorgevano a distanza la Basilica del Laterano, e le costruzioni che ne facevano parte, la sagoma tonda del Castel Sant'Angelo ed il suo ponte, nonché la facciata ornamentale di San Pietro.

Nel canto XXXII del *Purgatorio*, vv. 100-105, Beatrice aveva promesso a Dante di condurlo nel Paradiso, facendolo cittadino eterno «di

quella Roma onde Cristo è Romano». Secondo l'interpretazione dei quattro sensi scritturali, alla Roma terrena veniva anche attribuito lo stesso senso anagogico di Gerusalemme, in quanto erano ambedue considerate τύποι della città celeste. Probabilmente, l'origine di questa associazione derivava dall'antica tradizione dei pellegrini che celebravano i riti di Pasqua sostando alle varie «Stazioni di Roma» sul modello di Gerusalemme, quarantasei stazioni chiave in tutto, che garantivano gli stessi benefici di quelli guadagnati compiendo il «Grande circuito di Gerusalemme». La quarta Stazione dell'ultima Domenica della Quaresima era infatti chiamata «ad Hierusalem», e con quest'indicazione si faceva riferimento alla chiesa di Santa Croce in Gerusalemme, fondata da Costantino per ricevere le reliquie della Santa Croce, portate dall'Imperatrice Elena dalla Palestina. Il nome di *Hierusalem* era usato nel Medioevo per designare la Basilica stessa: ad esempio, durante l'adorazione della Croce del Venerdì Santo, la Basilica rappresentava il Golgota e la cerimonia lì celebrata corrispondeva a quella della Chiesa del Santo Sepolcro in Gerusalemme. La chiesa di Roma era quindi vicaria della Basilica in Terra Santa, costruita sui luoghi della Crocefissione e Sepoltura<sup>90</sup>. Le «Stazioni di Roma» comprendevano le numerose chiese e luoghi collegati ai Santi; ad esempio, in San Pietro, i pellegrini sostavano e pregavano alla tomba e davanti alla statua del Santo. La prima sosta era quella alla chiesa del Pantheon, denominata allora Santa Maria alla Rotonda, dove, secondo un racconto inglese di pellegrini del Trecento, era custodita prima una statua gigantesca di Nettuno, il cui copricapo di bronzo, altrettanto ingente, volò, secondo una leggenda, a San Pietro. Sarebbe la «pina di San Pietro a Roma», descritta nel canto XXXI dell'*Inferno*, vv. 58-59, che il Poeta paragona alla faccia di Nembrot. Il Laterano era considerato la chiesa madre della cristianità, fatta costruire da Costantino. La Basilica era da considerarsi addirittura creazione divina, anche perché racchiudeva in sé «le due supreme potestà», essendo stata prima sede dell'imperatore, poi dei pontefici. L'imperatore fu curato dalla lebbra da Papa Silvestro e, in cambio, furono ottenuti benefici speciali per coloro che veneravano lì una raccolta di reliquie alquanto svariata: le due Tavole della Legge, la Verga di Aronne, la tovaglia dell'Ultima Cena, le fasce di Gesù, il prepuzio di Gesù infante. Nel Laterano i pellegrini potevano ammirare nella cappella di San Lorenzo l'immagine di Dio così bella che, secondo le fonti quattrocentesche, era stata creata con mezzi sovrannaturali. Tutte queste soste garantivano benefici, tra cui indulgenze, ai pellegrini: in questa Basilica furono concesse tante

---

90 CHYDENIUS, op. cit., pp. 70-77, 83-86.

assoluzioni quante in tutta Roma. Il momento più elevato era la contemplazione del Velo della Veronica che nel Gennaio del 1300 fu esposto sugli scalini di San Pietro, davanti ad un'enorme folla, dal Papa Bonifacio VIII. In quell'anno indulgenze eccezionali furono garantite per i pellegrini della Terra Santa e per quelli di Roma. Per il solo Velo della Veronica furono concessi addirittura novemila anni di perdono dai peccati per coloro che venivano dalle zone vicine e dodicimila per coloro che avevano compiuto un viaggio via mare, indulgenze addirittura raddoppiate nel periodo della Quaresima<sup>91</sup>.

\* \* \*

La parte finale del cammino di Dante verso la sua meta è stata paragonata a quella del pellegrino Romeo, che man mano scorge, dopo aver percorso la via lungo il fiume, la sagoma della Città Eterna. Così anche il Poeta arriva al fiume del Vero Amore, che descrive nel XXX canto del *Paradiso*<sup>92</sup>, vv. 61-81:

E vidi lume in forma di rivera  
fulvido di fulgore, intra due rive,  
dipinte di mirabil primavera.  
Di tal fiumana uscian faville vive,  
e d'ogni parte si mettean ne' fiori,  
quasi rubin che oro circunscrive.  
Poi, come inebriate da li odori,  
riprofondavan sé nel miro gurge;  
e s'una intrava, un'altra n'uscìa fori.

Sono visioni che non erano che «umbriferi prefazii» di ciò che avrebbe potuto ammirare dopo. Mai come in questo passo si avverte il contrasto accentuato, lo *speculum* rovesciato dell'Inferno nella scena che Dante scorge all'ingresso della Giudecca, dove, nel ghiaccio eterno del Cocito, le ombre dei condannati «eran tutte coperte e trasparien come festuca in vetro».

All'inizio del canto successivo arriva nel Paradiso, che si presenta così ai suoi occhi (vv. 1-3): «In forma dunque di candida rosa / mi si mostrava la milizia santa / che nel suo sangue Cristo fece sposa»; è la Chiesa celeste, raffigurata anche come la sposa di Cristo. Quest'immagine ricorrente nelle fonti, sin dalle prefigurazioni dell'*Antico Testamento*, è illustrata in modo più completo forse da San Paolo, il quale

<sup>91</sup> DEMARAY, op. cit., pp. 37-43, 168-185.

<sup>92</sup> Ivi, p. 184.

nella seconda *Epistola ai Corinzi* considera la Chiesa la casta Vergine, Sposa di Cristo. Nell'*Epistola agli Efesini* non la ritiene più mera raffigurazione allegorica: il matrimonio è τύπος dell'Unione di Cristo con la Chiesa, e la Sposa rappresenta anch'essa in figura la Chiesa.

Gli angeli e le anime dei beati tornano, dopo il loro volo, come descritto nel canto XXXI, vv. 10-11, «nel gran fior...che s'adorna / di tante foglie [...]»; è la stessa immagine dei fedeli anche riportata nell'*Apocalisse*, che è così significativa: l'albero morto del Purgatorio che diviene l'Albero della Vita del Paradiso.

Il canto è tutto un crescendo: Dante vi cita i versi estremamente importanti che completano quelli del canto XXVIII, vv. 115-120, nonché del canto XXVII, vv. 142-148, in cui i «tre cerchi superni» significano il Padre, il Figlio e lo Spirito Santo. Il brano che segue, canto XXXI, vv. 28-42, ne è la sintesi, perché in esso è indicata la Trinità, che ha un'unica sostanza:

Oh trina luce che 'n unica stella  
scintillando a lor vista, sì li appaga!  
Guarda qua giuso a la nostra procella!  
Se i barbari, venendo da tal plaga  
che ciascun giorno d'Elice si cuopra,  
rotante col suo figlio ond'ella è vaga,  
veggendo Roma e l'ardüa sua opra,  
stupefaciensi quando Laterano  
a le cose mortali andò di sopra:  
ïo, che al divino da l'umano,  
a l'eterno dal tempo era venuto,  
e di Fiorenza in popol giusto e sano,  
di che stupor dovea esser compiuto!

In questa stupefacente visione della Città celeste – in cui vi è un richiamo alla Città eterna in Terra – si compie il viaggio di Dante. In veste di pellegrino, egli ha raggiunto la sua meta, è arrivato al tempio del suo voto, proprio come i Palmieri quando concludevano il loro faticoso cammino ricevendo l'Eucaristia nella Basilica del Santo Sepolcro a Gerusalemme, oppure come i Romei al Laterano, Basilica che aveva una natura simile al divino; era infatti stata edificata sul modello del Tempio di Gerusalemme. Il Poeta così descrive la sua emozione «su per la viva luce passeggiando» e voltando il suo sguardo ovunque: «e quasi pellegrin che si ricrea / nel tempio del suo voto riguardando, / e spera giù ridir com'ello stea» (*ibidem*, vv. 43-45).

Un altro momento fondamentale del viaggio è descritto più avanti,

nei versi 103-111, quando Dante giunge al cospetto di San Bernardo, il mistico che aveva predicato la carità causando un rivolgimento della società del suo tempo; l'emozione che il poeta prova è pari alla contemplazione del Volto Santo impresso nel Velo di «Veronica nostra»<sup>93</sup>. Nel canto successivo, il Santo esorta Dante a volgere lo sguardo verso Maria, la Regina del Cielo, in cima alla Rosa, divisa in due metà da «le sacre scalee» – forse allusione alla Scala Santa di San Pietro. Una delle due metà era formata da coloro che credettero in Cristo venturo, dai giusti vissuti prima di Lui, da Adamo e Mosè in poi, dove «[...] 'l fiore è maturo / di tutte le sue foglie [...]». L'altra metà, invece, era costituita dai «credenti in Cristo venuto», in primo luogo i Santi del *Nuovo Testamento*. In questo settore, Dante scorge ancora dei seggi vacanti ed è proprio questo il compito dei fedeli, come Dante, di convertire i non credenti, al fine di completare questa parte del giardino celeste. Sono proprio questi i membri della comunità cristiana, «le foglie che guariranno le nazioni» citate nell'*Apocalisse*.

\* \* \*

A fianco alla Vergine Dante scorge, secondo l'indicazione del Santo, a sinistra Adamo e «dal destro vedi quel padre vetusto / di Santa Chiesa a cui Cristo le chiavi / raccomandò di questo fior venusto» (vv. 124-126). È qui, davanti a San Pietro, detentore delle chiavi dell'Eternità, che si conclude il viaggio del pellegrino Dante, cui è affidata una missione: scrivere e mettere in pratica la lezione che aveva imparato da ciò che aveva visto.

La terza Cantica si riallaccia a questo punto alla prima mediante un movimento circolare – forse ispiratosi a Terenzio, una delle fonti di Dante, e al suo concetto dell'anfiteatro a forma di cerchio<sup>94</sup>. L'inizio del viaggio di Dante ha come ambientazione la Roma terrena, e la Porta di San Pietro, dove siede l'imperatore della Chiesa; è la prefigurazione della Porta di San Pietro nei Cieli, regno eterno dell'Imperatore dell'Universo.

Nel primo canto dell'*Inferno* (vv. 133-135) è riportata la premessa del viaggio, il desiderio che il poeta esprime a Virgilio: «che tu mi meni là dov'or dicesti, / sì ch'io veggia la porta di san Pietro / e color cui tu fa cotanto mesti». La condizione prima, indispensabile, è quella di raggiungere «l'imperador del doloroso regno» per poter arrivare alla

---

<sup>93</sup> Sull'esperienza mistica di Dante nel *Paradiso*, vedi le belle pagine di RENAUDET, op. cit., pp. 549-553.

<sup>94</sup> Sull'influenza di Terenzio su Dante, vd. BOLTON, *God's Plenty. Terence in Dante*, Boccaccio, Chaucer, Shakespeare, in <http://www.florin.ms/GodsPlenty.html>.

meta, a «quello imperador che là su regna», alla «sua città e l'alto seggio» (vv. 124 e 127).

All'inizio del secondo canto, vv. 20-27, Dante raffronta il suo viaggio con quello di Enea, che dovette anche lui attraversare il regno dei Morti prima di poter diventare il Padre di Roma; dell'eroe dice:

ch'ei fu de l'alma Roma e di suo impero  
 ne l'empireo ciel per padre eletto:  
 la quale e 'l quale, a voler dir lo vero,  
 fu stabilita per lo loco santo  
 u' siede il successor del maggior Piero.  
 Per quest'andata onde li dà tu vanto,  
 intese cose che furon cagione  
 di sua vittoria e del papale ammanto.

Questo passo si riallaccia ai versi della Profezia del Veltro, in cui sono citati gli eroi che, con il loro sacrificio, contribuirono alla nascita di Roma. Dante sottolinea che le cose vedute da Enea durante il suo viaggio gli insegnarono a resistere a Turno – e questo fu il primo passo per la creazione dell'Impero. Fu anche la premessa per la costituzione man mano, nel tempo, della sede del Papato nella città eterna; il «loco santo», la Basilica di San Pietro, ne sarebbe stato il fulcro. È la prima volta che Dante sottolinea il carattere inscindibile di questi due poteri, Chiesa e Impero, uno dei temi fondamentali ricorrenti in tutta l'opera.

Quando esclama, nello stesso canto, v. 32 «Io non Enëa, io non Paulo sono» Dante dice il vero fino a un certo punto: non considera il suo viaggio come quello dell'eroe pagano, né come quello di un santo, lo compie invece da umile pellegrino. Lo scopo, pertanto, dei viaggi, è lo stesso: sono dei viaggi di apprendimento. Se San Paolo non fosse stato rapito al terzo Cielo – esperienza di cui narra nella seconda *Epistola ai Corinzi* – non avrebbe compreso a fondo la verità della fede. Fu lui a divulgarla più di ogni altro, spostandosi ovunque, al fine di evangelizzare i popoli più disparati. Dante lo chiama 'Vas d'elezione', metafora con cui designa lo strumento prescelto da Dio. Nessuno meglio di lui, dopo aver conosciuto di persona la verità della fede, poteva trasmetterla agli uomini di questa Terra, «per recarne conforto a quella fede / ch'è principio a la via di salvazione» (vv. 28-30)<sup>95</sup>.

Dante sente certamente che anche la sua missione è simile a quella del Santo: professare, una volta ritornato in terra, la sua fede, da per-

---

95 DEMARAY, op. cit., pp. 52-56.

sona a persona, seguendo le orme degli Apostoli, al fine di contribuire a creare quell'unico popolo di Dio mediante la divulgazione del *Verbum Dei*. Questo fu il compito assegnato da Gesù a San Pietro, ed è sottolineato sia all'inizio che alla fine del pellegrinaggio di Dante. L'unica forza ad unire i popoli dell'universo è l'Amore, e questa è la lezione di tutta la *Divina Commedia*, che termina con questo concetto semplice e nel contempo sublime, di cui l'ultimo canto del *Paradiso* costituisce l'apoteosi.

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*



CLAUDIA DI FONZO

## L'EDIZIONE DEI COMMENTI ANTICHI ALLA COMEDIA: REDAZIONI O CORPORA?

Richiesta di presentare l'edizione critica delle *Chiose sopra la Comedia di Dante Alighieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori* (Longo, 2008) dal Professor Placella nel corso del celebre ciclo delle *Lecturae Dantis* neapolitane del 2009, mi sono proposta, in prima istanza e brevemente, d'esporre le principali acquisizioni nel merito di quest'ultima forma di quel commento denominato «Ottimo» dagli «Accademici della Crusca», ricordato dal Vasari nel 1550, utilizzato dai «Deputati» fiorentini alla correzione del *Decamerone* nel 1573 e dagli «Accademici» della Crusca per la redazione del Vocabolario del 1612; secondariamente di riproporre le riflessioni che sono scaturite dal lavoro d'edizione nel merito di quella che mi sia concesso chiamare l'ecdotica dei commenti antichi.

È noto a tutti che Alessandro Torri nel 1871 procurò a stampa la redazione dell'«Ottimo» trädita dal codice Laurenziano 40.19 (sec. XIV), come pure che il Rocca raggruppò in tre gruppi, sulla base delle affinità redazionali, gli oltre quaranta manoscritti che tradiscono il testo di quella aggregazione di chiose che, nell'edizione dell'ultima forma di tale commento, è parso conveniente ricomprendere sotto la denominazione di *corpus* dell'Ottimo, estendendo la nozione di *corpora* all'accumulazione progressiva di chiose a partire da un nucleo primigenio con caratteristiche proprie e attribuzione più o meno certa.

Al di fuori della tripartizione di cui sopra il Rocca collocava i manoscritti Vaticano 3201 (VA) e Barberiniano Latino 4103 (BA), i quali tramandavano un «diverso commento» che, a giudizio del Vandelli, era «una terza e più perfetta redazione dell'Ottimo» in rapporto a due precedenti: una prima (1333-34), trädita dal codice Laurenziano 40. 19 (sec. XIV), procurata a stampa dal Torri (O1); e una seconda, di poco posteriore, trädita dal secondo grappolo di manoscritti del Rocca (O2).

Nel condurre l'edizione di quest'ultima *facies* redazionale del *corpus* dell'Ottimo è stato necessario ripensare il problema redazionale

oltre che aggiornare l'elenco dei testimoni: certamente il Barberiniano Latino 4103 (BA) della Biblioteca Apostolica Vaticana, scelto come base per forme e grafie in ragione della sua integrità e dunque utile a ridurre l'arbitrio dell'editore e il rischio di confezionare una edizione la cui patina linguistica fosse ricostruita e artificiale, non rispondente alla tradizione manoscritta; il Vaticano Latino 3201 della medesima biblioteca e sicuramente *descriptus* di BA (VA), il codice M 676 della Pierpont Morgan Library di New York (M 676) che è il manoscritto più significativo accanto al Barberiniano, il Fonds italien 70 della Bibliothèque Nationale di Parigi (PA) che contiene il testo integrale della *Commedia* e un gruppo di chiose a partire dal verso 91 del primo canto fino al decimo dell'*Inferno*.

In ragione di quanto andremo riflettendo circa la fenomenologia della copia dei commenti, abbiamo ritenuto non necessario ricomprendere quelle glosse che sono ulteriori compilazioni, più spesso riduzioni, pur afferenti alla tradizione del *corpus* dell'Ottimo globalmente considerato: mi riferisco al manoscritto membranaceo della Biblioteca di Berlino Hamilton 203 (sec. XIV), che contiene un piccolo frammento di commento al primo canto dell'*Inferno*, e altri due codici già segnalati da Marcella Roddewig: il codice membranaceo parigino Fonds italien 74 (sec. XIV fine) che presenta alcune glosse dell'Ottimo e il ms. I. Steward Gardner Museum 11, (già Barrois 23) del Gardner Museum di Boston, codice della prima metà del XV secolo.

A ben guardare, tra le chiose tradite dal codice 74 di Parigi e le nostre *Chiose* c'è affinità testuale ma non completa sovrapposibilità. Il codice Fonds Italien 74, come in parte anche il 70, sembra essere una ulteriore compilazione, uno zibaldone di chiose liberamente tratte e ampiamente lacunose. Può valere da riscontro, per lo studioso o il lettore che lo desideri, il proemio tradito dal codice parigino sulle carte 1r/v che abbiamo procurato nell'edizione.

La realizzazione di questa edizione è stata occasione utile per tornare a riflettere sul genere *comentum* prima ancora che sulla ecdotica dei commenti e sulla variabilità esegetico-redazionale dei medesimi. La diffrazione redazionale, effettivamente tale quando d'autore, è in verità una «stratigrafia delle riscritture» a partire da un nucleo di chiose generativo di veri e propri agglomerati redazionali di glosse con conseguente e ovvia diffrazione esegetica, talora concorrente, entro lo stesso *corpus*. Spesso si tratta di riscritture ad opera di intellettuali che, a diverso titolo e con diverso fine, tornano a lavorare sul nucleo di chiose originarie aggiungendo e togliendo senza tuttavia stravolgerne l'impianto. La fenomenologia propria alla produzione dei commenti o piuttosto dei *corpora* di chiose rende necessario all'edi-

tore trattare ciascun aggregato di chiose, quando non addirittura ciascun manoscritto, come un prodotto autonomo, diverso e tuttavia da ricomprendere entro l'intero, sulla cui base cresce o diminuisce. La diffrazione redazionale rimane dunque una caratteristica pregnante della tradizione di commento antica alla *Commedia*, in senso proprio quando d'autore, in senso improprio quando prodotta da un compilatore, nel nostro caso forse un religioso. Per quanto concerne l'ultima forma dell'Ottimo si tratta di una stratigrafia redazionale con conseguente diffrazione esegetica prodotta per aggiunzione e per sottrazione di chiose a partire da un nucleo gravitante entro uno stesso *corpus* esegetico denominato «Ottimo commento».

La stratigrafia di redazioni d'autore o di riscritture di compilatori prodotta variando l'*ordinatio* e il modo della *compilatio* e aggiungendo e sottraendo chiose e proemi è produttiva di una serie di accidenti propri alla fenomenologia della copia dei commenti antichi alla *Commedia* per razionalizzare i quali bisognerebbe scrivere un breviario di ecdotica del commento. Torna utile in proposito l'esperienza di altri editori di commenti antichi per i quali una edizione critica che voglia rendere ragione di tutte le fasi redazionali, in un unico manufatto, rischia non solo di non rispettare la verità della tradizione manoscritta ma anzi di contaminarla.

Seppure meno ambizioso è tuttavia onesto il tentativo di fotografare le diverse stratigrafie tenendo presente che si tratta di una sezione di un solido rappresentato da un intero e complesso *corpus* esegetico.

La scelta di apporre quale titolo dell'edizione quanto attestato dalla tradizione manoscritta *Chiose sopra la Comedia di Dante Alighieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori* rappresenta perciò il tentativo di divulgare l'idea che di riscrittura bisogna parlare seppure in relazione al *corpus* denominato «Ottimo commento»: l'autonomia delle chiose in questione dunque non esclude la sua relazionalità con il complesso delle chiose afferenti allo stesso *corpus*. Una metodologia di produzione che potrebbe con profitto essere applicata a ciascun codice e certamente a ciascuna cantica e che rende ragione delle integrazioni concorrenti e delle interpolazioni che caratterizzano la maggior parte della antica tradizione di commento.

Nel merito della attribuzione è verosimile pensare che l'autore delle chiose sia un religioso compilatore e non Andrea Lancia. Certamente sarebbe metodologicamente scorretto pensare di costituire uno stemma tradizionale che renda ragione delle fasi redazionali. Con i dati a disposizione (lacune ed errori comuni) si può più ragionevolmente ricavare uno stemma capace di fotografare la stratigrafia redazionale presa in esame; particolarmente utile a tal fine la macro

lacuna del codice 70 di Parigi, lacuna del proemio generale alla cantica ma pure dei primi versi del primo canto; utili anche le anticipazioni relative alla lacuna dei canti XXX-XXXIII del *Purgatorio*: lacuna d'archetipo alla quale i due codici principali il ms. 676 della Morgan Library e il Vaticano Barberiniano 4103 hanno reagito indipendentemente integrando chiose diverse.

E se condurre una edizione critica significa non prescindere dall'applicazione rigorosa del metodo filologico, ciò non toglie che proprio dall'esigenza di analizzare da vicino le problematiche inerenti alla *constitutio textus* di un commento scaturisca la riflessione sulle modalità della diegesi redazionale del medesimo. Non è strano dunque che le discettazioni filologiche si intreccino con quelle esegetico-redazionali e anzi diventino il presupposto per la fondazione di una ecdotica propria ai commenti che tenga conto della modalità della costituzione dei *corpora* di commento come pure della teleologia ad essi sottesa, senza tuttavia dimenticarne la funzione servile. I *corpora* di chiose diventano filtri interpretativi capaci di veicolare e tramandare un canone di interpretazione possibile del testo di Dante. Non siamo di fronte alla Bibbia, o alla Torah, dunque il canone interpretativo concede una qualche libertà di movimento, ma è pur sempre un canone di chiose che non sono semplici scolii ma che penetrano entro la trasmissione del testo della *Commedia*, pensati insieme al testo stesso e lontani dall'esigenza epurativa di certa filologia umanista.

Il rinnovato interesse per la tradizione di commento studiata non solo in funzione del testo della *Commedia* ma anche con l'intento di definire e stabilire relazioni entro i *corpora* esegetici, come pure tra le redazioni di un medesimo *corpus*, ha condotto alla pubblicazione di edizioni critiche pregevoli e giustamente tra loro difforni per quanto riguarda i criteri adottati in ragione del fatto che, come già ricordava Barbi, ogni testo ha i suoi problemi e particolarmente, a nostro giudizio, i commenti ai testi. A quanti si occupano di edizioni di commenti antichi non è difficile constatare quanto la fenomenologia della copia dei commenti a testi di varia natura segua leggi proprie che la caratterizzano rendendo con questo necessario un approccio specifico che ne consideri le caratteristiche e ne regoli le problematicità.

La confezione del codice M676 della Morgan Library di New York è esemplare: il codice contenente l'ultima forma dell'Ottimo commento è pensato come un intero, testo, chiose e illustrazioni, una specie di Digesto del testo di Dante. Un progetto editoriale, quello del codice della Morgan, che simula l'operazione dei glossatori del *Digesto*, dove le glosse sono in funzione del testo ma sono anche fissazione di un canone interpretativo che tenga presente l'istanza della *conciliatio*

*contrariorum* entro lo stesso *corpus* come pure delle chiose dei commentatori precedenti. Chiose aggiornate al tempo di chi scriveva che, nell'*intentio* dell'autore o del compilatore del commento conservassero la caratteristica delle glosse di Aristotele: spiegare i *loci* critici e le parole difficili la cui assenza potrebbe essere causa di banalizzazione e corruzione del testo poetico.

E se per Wilanowitz il canone non era altro che un mero indice di autori, e per Bloom diventava canonico lo scrittore che proponeva qualcosa di realmente idiosincratico rispetto alla tradizione precedente, e se altri illustri studiosi dell'antichità classica hanno parlato di canone di conservazione, di canone attribuzionistico, di canone di eccellenza o d'autore, a noi sembra utile estendere il concetto e parlare di «canone interpretativo» individuando con questa formula il processo con il quale taluni riutilizzi di fonti e interpretazioni di un autore divengono interpretazioni correnti, talvolta *faciliori* e lontane dalla novità delle idee dell'autore stesso che ha prodotto il testo che si intende rischiarare. Un canone inverso nel senso che si tratta di un canone di normalizzazione e di trasmissione e non di eccellenza.

Così come un testo diventa canonico per la sua paradigmaticità e per la sua esemplarità, allo stesso modo una interpretazione del testo può diventare canonica («interpretazione canonica»); alcuni autori e fonti che servono a illustrare e commentare il testo medesimo diventano veicoli materiali di un canone interpretativo possibile (liste di autori o canone): veri e propri *clusters*, stringhe, materiali usati una prima volta e poi riutati dai commentatori successivi.

Si tratta di un processo storico critico per il quale si possono individuare alcune tappe significative nella storia della critica: una di queste, per la critica letteraria, è la Scuola storica e il positivismo di quegli studiosi che in Italia videro nascere la Filologia come disciplina accademica: tra questi Ascoli, D'Ancona e Rajna. In quegli anni il dibattito relativo all'originalità del testo dantesco ebbe la sua più importante fioritura ma pure fu affiancato da uno studio attento dei precursori e delle fonti necessario a misurare l'ecceità degli *ergasteria* danteschi e lo scarto rispetto a una altrettanto importante tradizione precedente che sarebbe ingenuo ignorare poiché Dante ne ebbe piena contezza. Nel modo in cui un testo può diventare canonico per la sua paradigmaticità o esemplarità, allo stesso modo una interpretazione del testo può diventare canonica come pure una lista di fonti a cui ricorrere per illustrare e commentare il testo.

Il processo di accumulazione di questi materiali conduce talvolta a una aggregazione di glosse che ci è piaciuto denominare *corpora* di interpretazioni spesso conformativi entro i quali è ridotta l'incidenza

della interpretazione concorrente e che piuttosto diventano veicolo di interpretazioni condivise e ripetute nel tempo a partire da quella che è la prima canonizzazione interpretativa integrale del testo di Dante fornita da Jacopo della Lana. Dopo di lui la tradizione ha proceduto per accumulazione secondo un procedimento che possiamo definire di canonizzazione volto a fornire una trasmissione del testo il più possibile univoca, canonica entro uno svariare selezionato di interpretazioni concorrenti, generalmente confermativo e più raramente antifrastico e oppositivo.

Il canone prima d'autore e poi interpretativo è quel filtro che presiede alla trasmissione del testo e genera la dialettica tra tradizione e innovazione, anzi è la misura di quello scarto. Che di canone interpretativo si possa parlare è confermato anche dal tentativo cosciente di canonizzazione individuabile in alcuni proemi di commenti antichi, là dove il commentatore ha inteso redigere liste di autori utili a comprendere il dettato dantesco. Nell'edizione abbiamo ragionato alquanto circa la lista di autori trasmessa nel prologo del commento all'*Inferno* di Dante di Guglielmo Maramauro (1369-73). A noi non preme discutere se si tratti di una lista di autori canonici poiché è evidente che si tratta di semplici elencazioni con funzione scolastica, importa piuttosto sottolineare il tentativo di canonizzare, così facendo, l'interpretazione proposta.

Per fondare l'autorevolezza delle sue chiose, Maramauro dichiara d'essersi giovato dell'aiuto di autori eccellenti quali Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca, e del «pivan Forese e de miser Bernardo Scanabechi» e, ancora, che gli fu necessario «per compiere questa opera, vedere recapitulare e studiare li infrascripti libri»: segue una lista di autori per il cui tramite Maramauro intende fondare l'autorevolezza dell'interpretazione proposta pur nel timore di aver ecceduto nella foga affastellatoria.

Maramauro – nell'annoverare questa lunga serie di testi utili all'esplicazione del dettato dantesco – intende soprattutto rendere canonica l'interpretazione del testo proposta. Baranski, che ha analizzato la lista e ha proposto un utile emendamento del testo reintroducendo «Oracio venusino», individua e analizza nell'elenco di autori quelli desunti dalla lista dichiarata nel commento a Valerio Massimo di Dionigi da San Sepolcro. Gli altri autori sono estrapolati a partire da alcuni celebri commenti precedenti e, in questo senso, resi canonici dalla tradizione di commento medesima.

Per la stessa ragione dichiara di aver fatto uso della tradizione di commento precedente e di aver visto:

lo scripto de Iacomo de la Lana, el qual è assai autentico e famoso, e quel de miser Gratiolo Bambaioli da Bologna, el quale è in gramatica, ed ebi el comento intitolato [*Chiose sopra la Comedia di Dante tracte da diversi ghiosatori*].

L'integrazione della lacuna da me proposta è tutt'altro che scontata ma ha valore di ipotesi di lavoro. La citazione relativa alla *Cronica* di Gervasio, presente nella sola ultima forma dell'Ottimo commento e *hapax* entro la tradizione di commento precedente, non può infatti bastare da sola a giustificare una dipendenza diretta dei due commenti. Allo stesso tempo l'ipotesi è suggestiva e verosimile. L'idea per cui il commento a cui fa riferimento Guglielmo Maramauro sia proprio il così detto Ottimo commento nella forma tradita dai codici Barberiniano 4103, M676 e Fonds Italien 70 è del resto supportata da elementi di critica esterna oltre che interna: il contesto di produzione del commento scritto a Napoli nel 1369 dove era fisicamente presente in Biblioteca l'ultima forma dell'Ottimo e dove fu addirittura postillato (M 676), la presenza di un proemio in funzione forse emulativa. Maramauro conclude scrivendo che

questo se può chiamare "expositione", e "scripto", e "comento" però che troveriti in esso exposito con vocabulo, e dichiarata l'intentione de l'autore, e aprovalo che esso dice e difeso con boni e chiari rasone e argomenti, excusandolo iustamente contra coloro che 'l vogliono calupniare.

Le pur minime riflessioni di metodo siano utili a semplificare la prassi ecdotica di quanti affronteranno nel futuro i *corpora* esegetici, ipostatizzazione di segmenti di tradizione interpretativa compiuti in se stessi e tuttavia in relazione con la tradizione di commento precedente e successiva. Sarebbe in questa sede banale ricordare come tra il lavoro di ricostruzione del filologo e prima ancora del copista e l'originale esiste una distanza dovuta alla assenza dell'autografo e al mutare diacronico del contesto storico culturale di approccio al testo che genera tanto la diffrazione interpretativa quanto una sorta di canone che ne delimita i confini. Alla Scuola Storica va in certo modo attribuito il merito d'essersi interrogata circa l'originalità dantesca e l'aver tentato di misurare lo scarto tra la tradizione dei precursori e l'opera di Dante. Nostro merito potrebbe essere quello di misurare lo scarto tra i precursori di Dante, Dante medesimo e la ricezione di Dante da parte dei suoi commentatori per comprendere le istanze culturali in base alle quali si è declinata la tradizione di commento e quale sia

stato l'impatto della cristallizzazione interpretativa nella comprensione del testo di Dante allora come oggi. A noi spetterebbe dunque il compito di studiare il commento come modalità di trasmissione dell'interpretazione e definire la qualità dell'interazione tra testo e commento, talvolta emblematica della cultura del commentatore e del suo paradigma, più spesso banalizzante rispetto alle sintesi proposte dal genio dantesco, ma sempre compagne nell'azione di lettura del testo.

Tra le caratteristiche distintive dell'ecdotica dei *corpora* esegetici, la modalità di circolazione dei proemi entro il medesimo *corpus* di chiose e trasversalmente tra diversi *corpora*: i proemi infatti godono di uno statuto speciale e di una relativa autonomia. All'interno del *corpus* dell'Ottimo l'inserzione del proemio generale all'intera cantica, attestato nella sola ultima forma delle chiose, diventa un elemento distintivo della fase redazionale ma anche confermativo del fatto che di riscrittura o ricompilazione si debba parlare a partire dall'aggiunta di un *accessus* alla *Commedia*. Proemi generali alla *Commedia* come questo sono il prodotto della riduzione degli *accessus ad auctores* della tradizione latina medievale così come il protilo è la riduzione del più antico quadripartito. La loro autonomia è data dalla funzione che esplicano ed è la stessa autonomia che genera le infinite discussioni nel merito dell'epistola a Cangrande e delle sue due parti a chiunque le si voglia attribuire.

Il commentatore o il compilatore del *protrepticos logos* fornisce la chiave interpretativa per accedere all'opera poetica discutendo questioni teoriche di carattere generale, utili ad aprire più di una porta, come ad esempio la questione del titolo e dunque del genere e dello stile della *Commedia*. Questa necessità che emerge a partire dal commento di Jacopo della Lana, nasce da una sorta di imbarazzo della tradizione nei confronti della *Commedia*. Se infatti Dante nel *De vulgari eloquentia* accoglie dalla tradizione retorica del Medioevo la classificazione dei testi letterari, sulla base dei temi e dello stile, in tre categorie gerarchicamente ordinate, nella *Commedia* invece infrange il canone prescrittivo della retorica medievale che comportava tale rigida tripartizione degli stili letterari e che implicava la netta separazione tra genere alto (tragico) e genere basso (comico).

Nei prologhi di Jacopo della Lana, di Alberico da Rosciate, in quello delle *Chiose tracte da diversi ghiosatori* (detta ultima forma dell'Ottimo), come pure nel proemio tradito dai codici Ash 832 e C.S., 113 della Biblioteca Laurenziana di Firenze (afferenti al *corpus* dell'Ottimo) il problema del titolo della *Commedia* è discusso a partire dalla tradizione medievale nel tentativo di ricomprendere e depoten-



ziare il portato innovativo e rivoluzionario dell'operazione dantesca. Tuttavia il fatto che il proemio dell'ultima forma dell'Ottimo commento ovvero delle *Chiose sopra la Comedia di Dante Alighieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori* abbia in comune con il proemio inedito, trádito dai due codici laurenziani, la chiosa relativa al titolo della *Commedia*, non è elemento significativo ai fini della ricostruzione della diegesi redazionale dell'Ottimo stesso, poiché la discussione circa il titolo della *Commedia* è attestata in Jacopo della Lana come pure in Alberico da Rosciate che dal Lana la eredita. Piuttosto bisogna ricomprendere il fenomeno della affinità testuale entro l'ecdotica dei commenti antichi caratterizzata da successive riscritture e compilazioni volontariamente contaminatorie, organizzate intorno a stringhe di testo che migrano entro *corpora* di chiose distinti in quanto portatori di una interpretazione canonizzante del testo. La tradizione di commento secolare, talvolta veicolo di una interpretazione banalizzante, in questo stesso sforzo manifesta i luoghi di maggiore imbarazzo e quindi di innovazione del portato poetico dantesco.

Quanto il canone interpretativo sia stato il veicolo della trasmissione esegetica del testo di Dante ci è occorso di riscontrarlo più volte nel corso della frequentazione del testo e dell'esegesi: esemplare è l'accumulazione di chiose relativa al verso *giusti son due e non vi sono intesi* messo in bocca a Ciaccio, per il quale la spinta alla canonizzazione e alla cristallizzazione di una o due interpretazioni è evidente. Tuttavia, come nell'ambito della tradizione manoscritta esiste quasi sempre la lezione buona e i casi di diffrazione in assenza sono rari, allo stesso modo nel caso della ecdotica dei commenti antichi esistono alcune interpretazioni che si cristallizzano e si impongono, pur essendo banalizzanti, e nella diacronia esistono interpretazioni che, pur rimanendo isolate e senza seguito, sembrano essere quelle che meglio recuperano il dettato dantesco.

Tuttavia, se la tradizione di commento antica non è sempre capace di individuare il portato innovativo del pensiero e della produzione dantesca, ed il processo di accumulazione diacronico delle chiose ha funzionato piuttosto come filtro di quella che abbiamo definito «interpretazione canonica», ciò non toglie che questo stesso processo di accumulazione non sia stato veicolo, in seconda battuta, di motivi e di idee cresciute nel gazofilacio della letteratura latina medievale. Alla spinta canonizzante, dunque, si affianca una lettura del testo di Dante che, nella diacronia, fa emergere e recupera talune importanti caratteristiche del dettato dantesco. Accade così che Benvenuto metta a fuoco il pluristilismo dantesco, Guido da Pisa recuperi l'interpretazione aristotelica dell'ordinamento morale proposto da Dante nel

canto undicesimo dell'*Inferno* (incontinenza, malizia e matta bestialità), Pietro di Dante si adoperi a reperire le fonti classiche e proponga la nozione per cui *iustum est duplex*, Alberico da Rosciate recuperi la leggenda relativa al *Purgatorio di San Patrizio* che circolava in Europa ancor prima che fosse accolta nella *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine, e infine la così detta ultima forma dell'Ottimo attribuisca particolare rilievo all'istanza politica e alla polemica contro la confusione dei due poteri, politico e spirituale, incarnati nelle due figure che dovrebbero garantirli, il papa e l'imperatore; la qual cosa appare con somma e perspicua evidenza nelle chiose relative al canto di Marco Lombardo (*Purgatorio* XVI).

In occasione del suo primo corso universitario (1873-74) dal titolo *La materia e la forma della Divina Commedia* (edizione a cura di C. Di Fonzo, Firenze, Le Lettere 1998), Pio Rajna notava come l'Alighieri fosse arrivato alla concezione distinta dei tre regni non già per aver aggiunto particolari al baratro di Satana, ma per aver informato a un concetto diverso il Purgatorio, facendone un ponte tra cielo e terra, una scala imperfetta del più perfetto scaleo al Paradiso. Se la distinzione tra Inferno e Paradiso, come pure l'individuazione di un terzo regno intermedio esisteva già tra i pagani, e se la nascita del *purgatorium* così definito può collocarsi nell'ambito di quella letteratura di visione definita da A. F. Ozanam «odissea monastica», pur considerando che la pregressa speculazione teologica sviluppatasi a partire dalle *Sacre Scritture* intorno alla questione della purgazione delle anime dopo la morte, teoresi che ebbe Agostino come principale riferimento, ebbe ampio spazio nella discussione del tredicesimo secolo oltre che codificazioni istituzionali (Concilio di Lione del 1274), fu tuttavia Dante a informare la struttura del «fuori del mondo» alla nuova concezione dello spazio collocando il Purgatorio non più sotterra ma trasformandolo in una scala (*escalina*) al Paradiso al cui apice (*som*) si trova l'*hortus deliciarum*. Credo, dunque, si possa avvalorare la purtuttavia superata posizione tradizionale della critica dantesca, precisando che, solo in tal senso e per il peso specifico che tale "qualità" assume entro la coerenza del *framework* dantesco, il *locus purgatorii* è una novità rispetto alle precedenti codificazioni letterarie. Le montagne che appaiono nella visione di Wettino, o in quella di Carlo il Grosso o ancora in quella di Turchillo, conservano l'indistinzione o non si caratterizzano affatto come montagne purgatoriali. Dante pare voglia esprimere le acquisizioni teologiche del suo tempo in una struttura poetica che le rappresenti e lo fa sottraendo il secondo regno agli inferi, facendone un luogo di passaggio rivolto al cielo: il Purgatorio viene esemplato a una montagna assimilata, a sua

volta, entro il sistema *Commedia*, all'immagine della scala, non quella dei contemplanti, che avrà caratteristiche sue proprie, e mi riferisco al movimento di ascesa e discesa, ma quella che nel prologo della regola di Benedetto ha chiaro carattere purificatorio.

Un preciso parallelo della montagna dantesca, osserva Alison Morgan, è la montagna del Purgatorio che appare nella prima redazione del *Purgatorio di S. Patrizio*, composta da Jocelin tra il 1170 e il 1185, e nell'ultima parte della redazione elaborata dal cistercense Henricus Saltereiensis che racconta la discesa del cavaliere Owain nella fessura aperta dal vescovo irlandese Patrizio; l'esegesi secolare alla *Commedia* tuttavia non recepisce questa innovazione se non marginalmente e comunque molto più tardi allorché il Buti e Alberico da Rosciate menzionano la leggenda, quando ormai la leggenda non è più una novità e il motivo è ampiamente divulgato e diffuso attraverso l'opera di Maria di Francia e la *Legenda aurea* di Jacopo da Varagine.

L'iconografia che, in Italia, alla leggenda si riferisce mostra, in effetti, un promontorio nella cui cavità è situato il Purgatorio di Patrizio. Mi riferisco all'affresco del 1346 riscoperto nel 1975 nel coro del Monastero di S. Francesco (Borgo Nuovo-Todi), attribuito a Iacopo di Mino del Pellicciaio. L'affresco, che occupa l'intera parete, mostra l'uscita delle anime dal Purgatorio: una montagna cava nella quale si scorgono sette caverne, sulla cui cima c'è un pozzo, il monaco irlandese e il cavaliere Nicolaus; il passaggio al Paradiso avviene per tramite della Vergine Maria e di S. Filippo Benizi.

Pur riconoscendo l'assoluta pregnanza del parallelo proposto dalla Morgan, occorre sottolineare, seppure a ribocco, come a questo Purgatorio, posto nell'antro di una montagna, si scenda per una fessura, divenuta pozzo nella *Legenda aurea*, che il monaco stesso produsse miracolosamente al fine di convertire i pagani a Cristo. Diversamente Dante trasforma la sua montagna in una scala (*escalina*: *Purg.* XXVI, 146), sulla quale il movimento è ascensionale, una sorta di zigurrat al quale si accede attraverso una porta, alla quale si giunge percorrendo una scaletta (*Purg.* XXI, 48) con un bel gioco di reduplicazione del motivo.

Quanto la fessura, pozzo o Purgatorio di Patrizio conservasse le caratteristiche di baratro si evince anche dall'apocrifa *Charta S. Patricii* (PL, LIII, cc. 827-30) nella quale si stabilisce un rapporto tra il luogo indicato a Patrizio e il culto di S. Michele arcangelo allorché «quadam autem nocte», essendo Patrizio assorto nel sonno, apparve a lui Gesù Cristo e gli disse:

Patrici serve meus, scias me elegisse locum istum ad honorem  
nominis mei, et ut hic honoranter invocent adiutorium  
archangeli mei Michaelis. Et hoc tibi signum et fratribus tuis,  
quatenus et ipsi credant: brachium tuum sinistrum arescet,  
donec quae vidisti annuntiaveris fratribus qui in cella sunt  
inferiori, et denuo hic redieris.

Il parallelo con la leggenda del Purgatorio di San Patrizio, che non sfuggì neppure a Thomas Wright per il quale «Dante evidently copies incidents from the vision of Owain», è reperibile entro la tradizione antica di commento alla *Commedia*, e precisamente nel prologo al *Purgatorio* di due commentatori: Alberico da Rosciate, autore tra l'altro delle *Quaestiones statutorum* e dei *Commentaria al Digesto* e al *Codice*, e Benvenuto da Imola. Questa presenza è significativa solo se contestualizzata entro una più ampia valutazione della tradizione che diviene divulgatrice di motivi circolanti nella «romania medievale» e che testimonia non altro che la loro capillare diffusione.

Ci siamo altrove soffermati sul primo dei due, il giurista Alberico (1290-1360), il commento latino del quale, trådito da un ristretto numero di codici e giunto a noi in duplice redazione, è una traduzione latina del commento di Jacopo della Lana (1324-28) farcita di un certo numero di glosse d'autore.

In una delle sue interessanti interpolazioni, nel proemio al *Purgatorio*, il giurista Alberico fa riferimento al diritto canonico e scrive:

an locus purgatorii de quo tractat auctor sit locus materiallis  
vide in *Decretis*, 25 distinctione, capitulo *qualis* et capitulis  
sequentibus et qualia peccata ibi purgentur vide ibi in glosa et  
bene per archidiaconum.

In proposito Alberico fornisce alcuni riferimenti scritturali: la prima lettera ai Corinzi 3, 13-15 e il salmo 65 *Jubilate Deo*, v. 12 *transivimus per ignem et aquam et deduxisti* (iuxta LXX: *eduxisti*) *nos in refrigerium*. Cita inoltre i *Dialoghi* di Gregorio Magno dove si dice che in Purgatorio si purgano le colpe veniali. Infine menziona la leggenda di Patrizio come la trova «in *Legendis sanctorum* in festo sancti Patricii sic scriptum». Se quest'ultima considerazione di Alberico non risolve il problema complesso della circolazione della leggenda in Europa in prosa e in versi e in diverse lingue, oltre che in diverse redazioni, è testimonianza del fatto che la leggenda è, a questa data, ampiamente assimilata in Italia. Quella che al tempo di Dante era una innovazione della topografia dell'aldilà, viene al fine divulgata e le sue fonti diven-

tano materiale utile a illustrare il testo di Dante: quella innovazione che Dante aveva anni prima accolta e riplasmata, viene finalmente codificata entro la tradizione di commento antica quando ormai l'assimilazione culturale del motivo è compiuta nell'immaginario collettivo europeo: all'Inferno si scende, in Purgatorio si sale, al Paradiso si ascende e si discende nello spazio senza spazio, circolare e intero su quella *scala 'u senza risalir nessun discende* fino in su l'ultima sfera, dove il desiderio dei santi s'adempie, per il fatto che qui è il fine d'ogni desiderio, qui è Idio non circoscritto:

però che non è in loco e non s'impola, cioè non è in cielo come l'uomo è in una casa, et dice [l'autore] che questa scala d'oro che si mostra in questa septima spera passa infino sopra l'ultima spera et che questa è quella spera che Jacob patriarcha in visione vide, et per la quale salivano et scendevano li angeli.

Il processo di assimilazione culturale delle strutture dell'aldilà può dunque essere osservato anche attraverso la tradizione di commento alla *Commedia*; possiamo quindi tornare dal commento all'opera poetica e osservare come l'evoluzione del motivo si compia nel primo poema di imitazione dantesca capostipite del «ciclo dei viaggiatori»; il poema a cui facciamo riferimento, pur presentando analogie con la leggenda di Patrizio, parla inequivocabilmente di una «discesa» all'Inferno, quella di Ugo d'Alvernia. Il romanzo, prodotto di quella letteratura franco-italiana che il Formisano definisce «terra di nessuno», testimone della fortuna della *chanson de geste*, conobbe diverse redazioni, oggi tutte accessibili, tra le quali la più completa – conservata a Padova – è in lasse monorime di decasillabi frammiste ad alessandrini. Dall'*Huon d'Avergne* (XIII sec.) al *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, il motivo della discesa all'aldilà si complica, si combina e si trasforma in Italia con Andrea da Barberino, in Francia con *La Salade* di Antoine de la Sale, in Germania con Meister Altswert *Der Tugenden Schatz*.

La recente edizione del *Meschino di Durazzo*, opera consacrata dalla tradizione con la denominazione *Guerin Meschino*, ripropone alcune considerazioni relative ai «motivi vaganti» circolanti entro la *romània* medievale e moderna di cui il romanzo di Andrea da Barberino si è fatto veicolatore non senza la mediazione di talune opere di riferimento. Si tratta di motivi circolanti di diversa provenienza, le cui radici vanno ricercate lontano ma la cui accumulazione è da rintracciare nell'ambito delle leggende medievali sia che si tratti del *Purgatorio* di San patrizio sia della leggenda del Prete Gianni, o del Lago di Pilato.

Interessante notare in questa sede come la penetrazione di queste leggende e la formalizzazione e rigenerazione dei motivi entro il *Guerin Meschino* è un processo generativo, in seconda battuta, di una ulteriore assimilazione e successiva canonizzazione dei motivi stessi realizzata per il tramite della tradizione di commento antica alla *Commedia*. Faccio in questa occasione riferimento al commento trasmesso dal codice Egerton 392 (XVI sec.) studiato dal Moore che accoglie le antiche leggende medievali ormai assimilate dalla tradizione letteraria e le usa per spiegare la *Commedia* medesima. Così facendo il *Guerin Meschino* e forse anche *La Salade* di Antoine de la Sale divengono termini *post quem* ai fini della datazione del commento alla *Commedia* del codice 392 della British Library. Il ricorso del commentatore alle leggende medievali e ormai ampiamente filtrate anche entro la tradizione letteraria al fine dell'illustrazione della *Commedia* è un vero e proprio processo di canonizzazione di queste leggende. In questo processo il fatto che l'opera di Andrea da Barberino sia in forma di prosa non è altro che un elemento favorente del processo canonizzante della tradizione esegetico interpretativa di commento all'opera di Dante poiché è elemento di contiguità con la forma del commento.

Importanti sono le rubriche che nei manoscritti accompagnano l'opera. Di tali didascalie iniziali nelle fonti manoscritte non resta che il riferimento a Carlo Magno e quello alla Sibilla e nel gruppo dei codici più antichi, tra cui è anche il nostro manoscritto 720 C.1 Camaldoli, il riferimento alle tappe più significative delle peregrinazioni dell'eroe: il Purgatorio di San Patrizio e gli Alberi del Sole e della Luna.

Il primo *incunabolo* del *Meschino* realizzato a Padova nel 1473 conserva i relitti di questa tradizione manoscritta e introduce nell'incipit il riferimento a Carlo Magno:

In questo libro volgarmente se tratta alcuna storia breve de re Carlo imperatore, poi del nascimento e opere di quello magnifico cavalieri nominato Guerino e predominato Meschino, per lo quale se vade la narrazione de le provincie quasi di tutto lo mondo e de le diversità de li omini e gente, de' loro diversi costumi, de' molti diversi animali e de l'abitazione della Sibilla che se trova viva in le montagne in mezo Italia e ancora de l'inferno, secondo dichiara la istoria seguitando lo esordio.

A partire dall'edizione veneziana del 1493 per cura di Cristoforo de' Pensi, il titolo si cristallizzerà secondo la denominazione *El libro de Guerrino chiamato Meschino*. Nelle stampe del Cinquecento è attestata

l'oscillazione tra *chiamato/detto/predominato*.

Cursiotti, nella sua edizione, individua le tappe principali attraverso le quali si è giunti al titolo moderno dell'opera che non è il titolo vero, quello cioè attribuito da Andrea da Barberino ma che Cursiotti preferisce conservare in quanto ormai codificato dalla trasmissione del testo. La prima tradizione manoscritta fiorentina del romanzo nonché il finale dell'*Aspramonte* sono concordi nel denominare l'opera *Il Meschino di Durazzo* dal luogo della sua nascita.

Se poi volessimo invocare un modello strutturale contiguo al *Guerin Meschino* sarebbe interessante pensare al romanzo bizantino al quale *Il meschino di Durazzo* sembra ammiccare in ragione di una serie di elementi comuni quali il motivo dello smarrimento dei natali, tuttavia i Bizantini non percepirono distinzioni all'interno del genere «romanzo» e per quanto concerne il romanzo cavalleresco bisognerebbe piuttosto ipotizzare l'influsso di quest'ultimo su Bisanzio e non il contrario. Sarebbe dunque più corretto menzionare in proposito certa letteratura di visione o viaggi in terre fantastiche da una parte e la cronachistica dall'altra.

Nell'intenzione dell'autore, infatti, il *Meschino di Durazzo* vuole essere opera storica e accreditarsi come veridica sotto il profilo dei fatti narrati secondo i modi narrativi dei cronisti fiorentini Giovanni e Matteo Villani, come osserva Pastore Stocchi nella prefazione alla recente edizione critica del Cursiotti, *topos* questo della veridicità che percorre tutta la letteratura di visione mediolatina e taluni volgarizzamenti quali i *Fatti di Cesare*. Senza negare quanto appena sopra esposto è necessario indicare, inoltre, quale precursore del romanzo di viaggio e di avventura, il celeberrimo *Romanzo di Alessandro Magno*, *cantare dei cantari*, e il *Detto del gatto lupesco*, per taluni antesignano della stessa *Commedia* dantesca.

Autore del *Guerin Meschino* è Andrea di Iacopo di Tieri de' Mangiabotti da Barberino di Valdelsa, nato intorno al 1370 e morto intorno al 1432; tradusse dal francese e scrisse romanzi cavallereschi che probabilmente recitava nelle piazze; tra le sue opere più conosciute ricordiamo: *I Reali di Francia*, le *Storie Nerbonesi*, l'*Ugone di Alvernia*, l'*Aspramonte*.

Guerino nasce nobile ma perde presto i suoi genitori e con loro smarrisce la contezza dei propri natali. Giunto a Costantinopoli si innamora perdutamente della principessa Elissena e per lei affronta un temibile avversario che lo umilia sottolineando il fatto che egli ignori i suoi natali. Questo accadimento è solo il pretesto per porre in evidenza lo stato di smarrimento del protagonista e la sua urgente ricerca.

Tutte le peripezie che seguono sono scaturigine della *quête* che il

Guerino ingaggerà lungo un percorso rocambolesco tra vicende storiche e figure mitiche fino a giungere a Tunisi dove incontrerà il mago eremita Calabach che gli complicherà ulteriormente il percorso e lo rispedirà in Italia alla ricerca della maga Alcina, l'unica in grado di risolvere il suo problema. A Norcia avviene l'incontro di Guerino con l'oste Anuello che lo interroga in merito alla sua origine. Nella risposta di Guerino è il nucleo significativo dell'intera opera: «Vengo da tutto il mondo e non so da dove vengo, né dove andrò», ipostatizzazione della vita di viaggiatori e diplomatici che hanno scritto i loro resoconti di viaggio nel corso del loro «continue vacando»: basti pensare ai racconti di viaggio di Ludovico di Varthema che deliziarono Vittoria Colonna.

Nel corso del racconto le sembianze della maga Alcina si confonderanno con quelle della Sibilla che, tuttavia, avrà alcune delle caratteristiche negative della maga Circe. I motivi attribuiti dalla tradizione alla maga si mescolano e si confondono con quelli riferibili alla leggenda della Sibilla: l'antro, i guardiani, le illusioni, le trasformazioni degli uomini in animali, le tentazioni.

E questa figura risulterà centrale nella leggenda della Sibilla apenninica e sarà collegata a quella altrettanto famosa del lago di Pilato e ai racconti magici che ancora oggi avvolgono quei luoghi. Arrivare nell'antro della Sibilla sarà impresa ardua per Guerino. La grotta sibillina, inoltre è posta sulla cima di un monte: entrambi i movimenti di ascesa e discesa, propri alla tradizione mistica o banalmente magica, sono qui evocati e recuperati dalla tradizione precedente.

Nella discesa Guerino incontra e conosce la sua natura e conosce le sue debolezze: la forza e la fede lo preserveranno nel percorso all'interno della grotta della Sibilla dove subisce, nuovo Ulisse, il fascino del canto delle sirene senza cedere ad esso. Guerino resiste a una lunga serie di tentativi di seduzione messi in opera dalla Sibilla di fronte ai quali talvolta l'eroe sembra venire meno in preda alla confusione: veli, profumi, occhi ardenti di desiderio, membra languide e lascive, profferte d'amore d'ogni tipo. La Sibilla non rivela a Guerino la verità sulle sue origini, ma al termine della sua discesa in quell'antro, platonica reminiscenza della caverna della conoscenza, Guerino finalmente riconosce se stesso e il suo valore e diventa cavaliere.

A questo proposito è già stato osservato, e convenientemente, che nel romanzo detto dell'*Avventuroso siciliano*, opera attribuita a Bosone da Gubbio, il tema dell'esilio come quello della Fortuna, è pregnante: «Un tema che si riflette immediatamente in termini di viaggio in contrade lontane e misteriose». Del resto un nesso molto stretto unisce il viaggio, l'esilio, il pellegrinaggio e la crociata, nesso che fiorisce in



pienezza sulla bocca di Guerin Meschino allorché risponde: «vengo da tutto il mondo e non so da dove vengo, né dove andrò» e che tuttavia si complica con il tentativo letterario di ricostruire genealogie illustri che siano alle origini di città e famiglie, come del resto nei *Reali di Francia*.

Il pellegrinaggio in tutte e tre le parti del mondo allora conosciuto di un cavaliere discendente dai Reali di Francia in cerca della sua origine, i riferimenti alla Sibilla, al Pozzo di San Patrizio e ai leggendari Alberi del sole e della luna sono perfettamente rappresentativi dei diversi patrimoni di fonti cui attinse Andrea e che dovettero esercitare grande suggestione del suo pubblico: anzitutto la rielaborazione della materia cavalleresca, su cui egli impianterà il suo grande ciclo narrativo,

ciclo nel quale si intrecciano, scrive Cursietti, il soprannaturale classico, quello cristiano e infine la mitologia dell'Oriente.

A tal proposito è d'obbligo ricordare quanto già detto in merito al Purgatorio di San Patrizio. Più che di generi letterari bisogna parlare di "motivi" trasversali alle diverse opere, di *pattern* narrativi comuni che strutturano le storie di avventura ("Eachtra" irlandesi), i viaggi volontari, (gli "Imram", come quello di Maeldúin, Ua Chorra che è prototipo della cristiana *Navigatio sancti Brandani*, di Snedgus e di Mac Riagla) e le "fis" ovvero le visioni vere e proprie dei monaci Fursa, Laisrén e Adamnán come dei laici Tundalo e del cavaliere Owen al Purgatorio di S. Patrizio.

E se il motivo della discesa agli inferi è antichissimo e la rappresentazione di un "Fuori del mondo" è stata indagata – per se stessa e in funzione della *Divina Commedia* – in relazione alla tradizione celtica, è proprio entro questa tradizione, divenuta molto presto cristiana che nasce la leggenda del Purgatorio di S. Patrizio che, codificata in tre diverse redazioni latine «rappresenta in qualche modo l'atto di nascita letterario del Purgatorio», sebbene l'individuazione di un terzo regno intermedio fosse già presente presso i greci. Già il Blochet notava come il Purgatorio di S. Patrizio offrisse punti di contatto certi con le leggende orientali dell'Ascensione: in particolare con l'Arda Viraf e l'inferno orientale.

A ben vedere e per fare qualche ulteriore considerazione relativamente alla evoluzione e alla circolazione dei motivi bisognerebbe parlare di *variatio* e metamorfosi di alcuni, fondamentali motivi quali quello della discesa/viaggio nell'aldilà, della montagna e del lago che subiscono una traslazione topografica dall'Irlanda all'Italia così come

di traslazione si deve parlare per la nuova Gerusalemme di Bologna. Si tratta di traslazione di spazi che corrisponde a traslazione di esperienze dell'anima o dello spirito che dir si voglia in un mondo dove il viaggio è soprattutto viaggio di conoscenza all'insegna dell'antico viaggiatore Ulisse e delle duplice sorte per lui possibile: la perdizione di se stesso o il riconoscimento dei suoi vizi come del suo valore e dunque del suo destino di *miles christianus*. Guerino non è che una delle mille maschere dei «*delòisi brotoi*», degli infelici mortali, pellegrini e esuli nel mondo, una delle mille maschere di Ulisse Guglielmino dove probabilmente Ulisse è l'Occidente e Guglielmino l'Oriente assimilato ora alla categoria dionisiaca e dunque diabolica ora a quella magico esoterica, due maschere che si unificano e divengono un doppio nella figura di Virgilio, ora filosofo e sapiente ora mago addirittura conoscitore di una scienza segreta proveniente dall'Oriente.

Alla costellazione significativa di motivi che si complicano e si reduplicano, ignari del rasoio di Occam, si aggiunge l'idea di espiazione che riesce ad aggregare testi nel genere diversi tra loro come il *Purgatorio di San Patrizio*, le discese agli inferi dei pagani, i racconti di crociate, quelli di pellegrinaggio e i cantari cavallereschi. La *Commedia*, in tutto ciò, è opera cerniera come lasciava intuire prima di molti altri Pio Rajna. Opera cerniera di quel poeta eccelso che, ancor prima di sapere quanto sapesse di sale lo pane altrui, volle evocare il cammino dell'uomo nuovo, rigenerato come fu Nicodemo nel Vangelo di Luca, e sotto il velame dei versi del sonetto anticipò l'idea per cui «quand'elli è giunto là dove disira, / vede una donna, che riceve onore, / e luce sì, che per lo suo splendore / lo peregrino spirito la mira».

NOTA BIBLIOGRAFICA

ZIGMUNT G. BARANSKI, *Chiosar con altro testo: leggere Dante nel Trecento*, Firenze, Cadmo 2001.

MICHELE BARBI, *Per gli antichi commenti alla "Divina Commedia"*, «Studi Danteschi», X (1926), pp. 150-151.

SAVERIO BELLOMO, *Dizionario dei commentatori danteschi. Esegesi della "Commedia" da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze, Olschki 2004.

HAROLD BLOOM, *Il canone occidentale. I libri e la scuola delle Età*, Milano, Bompiani 1996, pp. 11-36 e pp. 67-94.

CLAUDIA DI FONZO, *La leggenda del "Purgatorio di S. Patrizio" nella tradizione di commento trecentesca*, in *Dante e il locus inferni. Creazione letteraria e tradizione interpretativa*, a cura di Simona Foà e Sonia Gentili, «Studi (e testi) italiani», 4 (1999), pp. 53-72.

ID., *Noterella relativa alla fenomenologia della copia dei commenti antichi alla «Commedia»*, «Italian Studies», 63/1 (Spring 2008), pp. 5-16.

CLAUDIA DI FONZO (a cura di), *L'ultima forma dell'«Ottimo commento». Chiose sopra la Comedia di Dante Alighieri fiorentino tracte da diversi ghiosatori*. Edizione critica a cura di Claudia Di Fonzo, *Inferno*, Ravenna, Longo 2008, pp. 47-48.

PETER DRONKE, *Dante and the Medieval Latin Traditions*, Cambridge, Cambridge University Press 1986, pp. 103-11.

CHARLES LABITTE, *La Divine Comédie avant Dante*, «Revue des Deux Mondes», IV Série, 31 (1842), pp. 704-742; poi in *Oeuvres de Dante Alighieri. La Divine Comédie. La Vie Nouvelle*, nouvelles éditions revues, corrigées et annotées par les traducteurs et d'une étude sur la Divine Comédie, Paris, Charpentier 1872, pp. 85-150.

GUIDO LUCCHINI, *Le origini della scuola storica. Storia letteraria e filologia in Italia (1866-1883)*, Bologna, Il Mulino 1990.

GUGLIELMO MARAMAURO, *Expositione sopra l'Inferno di Dante Alligieri*, a cura di P. G. Pisoni e S. Bellomo, Padova, Antenore 1998, p. 82.

ALISON MORGAN, *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge, Cambridge University Press 1990.

MARCO PETOLETTI, «*Ad utilitatem volentium studere in ipsa Comedia*»: il commento dantesco di Alberico da Rosciate, «Italia Medioevale e Umanistica», 38 (1995), pp. 141-216.

DIEGO QUAGLIONI, *Un tetrafarmaco per il filologo: a proposito di alcuni esercizi di critica bartoliana*, in «Studi Medievali», n.s., 29/2 (1988), pp. 785-803.

PIO RAJNA, *La materia e la forma della «Divina Commedia». I mondi oltraterreni nelle letterature classiche e nelle medievali*. Introduzione, edizione, commento a cura di C. Di Fonzo. Premessa di Francesco Mazzoni, Firenze, Le Lettere 1998.

LUIGI ROCCA, *Di alcuni commenti della Divina Commedia composti nei primi vent'anni dopo la morte di Dante*, Firenze, Sansoni 1891, pp. 235-38.

MARCELLA RODDEWIG, *Handschriften des "Ottime Commento" von Andrea Lancia*, in *Bibliologia e critica dantesca. Saggi dedicati a Enzo Esposto*, vol. II, *Saggi danteschi* a cura di Vincenzo De Gregorio, Ravenna, Longo 1997, pp. 299-327.

LUCA CARLO ROSSI, *Problemi filologici nei commenti antichi a Dante*, «ACME. Annali della facoltà di Lettere e Filosofia della Università degli Studi di Milano», liv/3 (2001), pp. 113-140.

ALESSANDRO TORRI (a cura di), *L'Ottimo commento della "Divina Commedia": testo inedito d'un contemporaneo di Dante citato dagli Accademici della Crusca*, Pisa, Presso Niccolò Capurro, 1827-1829, 3 voll. [ristampa anastatica, con prefazione di F. Mazzoni, Bologna, Forni 1995].

GIUSEPPE VANDELLI, *Una nuova redazione dell'Ottimo*, «Studi Danteschi», XIV (1930), pp. 93-174: p. 95.

VINCENZO PLACELLA

IL CANTO XXXI DELL'INFERNO

*Per i miei nipotini  
Benedetta e Lorenzo*

Una medesma lingua pria mi morse,  
sì che mi tinse l'una e l'altra guancia,  
e poi la medicina mi riporse;  
così od'io che solea far la lancia  
d'Achille e del suo padre esser cagione  
prima di trista e poi di buona mancia.

*(Inf. XXXI, vv. 1-6)*

Virgilio aveva prima rimproverato Dante e poi l'aveva confortato. Scartazzini e Vandelli ricordavano, a questo proposito, il biblico «Ego occidam, et ego vivere faciam: percutiam, et ego sanabo» (Deuter. XXXII, 39, cfr. anche Tob. XIII, 2: «Tu flagellas et salvas»). Il poeta si riferisce, in questi versi, all'ultimo episodio del canto precedente, dove il personaggio Dante aveva troppo indugiato nel seguire un basso alterco tra due dannati<sup>1</sup>, ricevendone un rimprovero da parte di Virgilio, rimprovero che il maestro aveva subito temperato vedendo la profonda compunzione di Dante. Allusione indiretta anche alle tenzoni letterarie: si ricordi, almeno, quella giovanile, velenosissima, fra Dante stesso e Forese Donati, scontata nel canto XXIII del *Purgatorio*. Ma si pensi, soprattutto, a sant'Agostino che rimprovera sé stesso per essersi soffermato, in campagna, ad osservare un cane che inseguiva una lepre oppure, in casa, una tarantola che catturava le mosche: *Conf. X* 35, 57: è la condanna cristiana della *curiositas* come propensione alle vanità; che non significa affatto disinteresse per il Creato, come dimostra, almeno, san Francesco nel suo Cantico, con quella sua capacità unica di osservare e di apprezzare l'universo. In Dante realismo e contemplazione si coniugano perfettamente, in

---

1 «Ad ascoltarli er'io del tutto fisso», *Inf. XXX*, 130.

quanto il realismo dantesco non è assoluto o a sé stante, ma ha come fondamento questa considerazione: il Creato e la Bibbia rappresentano due “libri” scritti da Dio. Charles Singleton insisteva molto sulla necessità di ben considerarli per ben capire Dante. Per questo reputo discutibile la conclusione di Auerbach secondo cui il “realismo” prenderebbe il sopravvento in Dante sulla istanza verso il Soprannaturale<sup>2</sup>.

Tornando ai versi iniziali del nostro canto: il riferimento alla lancia di Achille ha una storia antica: risale, in parte almeno, al libro XVI dell'*Iliade*, vv. 140-144, dove si parla di Patroclo il quale, per affrontare Ettore, si prepara ad usare tutte le armi di Achille, tranne la lancia, che

---

2 Dopo mirabili pagine su «figura» e compimento nella *Comedia* (ERICH AUERBACH, *Farinata e Cavalcante*, in ID., *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*. Con un saggio introduttivo di Aurelio Roncaglia, Torino, Einaudi PBE, vol. I, 1956, si vedano in particolare le pp. 213-221), Auerbach finisce col vedere in Dante il trionfo del mondo terreno: «Ma la grande arte di Dante si spinge tanto oltre che l'effetto si riversa nel terrestre e il personaggio nel suo compimento afferra troppo gli ascoltatori; l'aldilà diventa teatro dell'uomo e delle sue passioni». Auerbach sembra ritornare a De Sanctis, anche se, per primo, ci ha fornito strumenti formidabili per la giusta collocazione della *Comedia*. Ma l'argomento è troppo grosso per essere affrontato in una nota: esso, piuttosto, potrebbe dare il titolo ad un Seminario: “Fu veramente Dante (prevalentemente) poeta del mondo terreno?”, parafrasando il titolo di un celebre saggio dello stesso Auerbach. Ci piace riportare dei brani dall'*Introduzione* di ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI al suo Commento della *Comedia*: «Valore dell'individuo, storicità, libertà: questi elementi fondanti della *Commedia*, impensabili nel mondo antico, sono ben riconoscibili come quelli che il cristianesimo portò, con forza di sconvolgimento, nell'universo culturale greco-romano. Il poema di Dante, così nuovo allora e così fortemente insolito ancora, è in realtà la più alta voce poetica – forse la sola – che esprima in tutta la sua profondità l'idea cristiana dell'uomo. Nel cristianesimo infatti l'individuo storico – nella sua peculiarità specifica, tale quale egli è – viene assunto nell'eternità divina (è questa l'idea, in termini religiosi, della ‘salvezza’). Il fatto contingente acquista così un valore assoluto, e il corpo stesso – il luogo del caduco e del mortale per eccellenza nella natura e nella concezione classica – è destinato alla gloria della resurrezione. Questa idea, rivoluzionaria rispetto all'antica visione del mondo, è quella che regge tutto il poema dantesco, e ne condiziona e determina lo stesso linguaggio e lo stile. In questo poema infatti ogni gesto dell'uomo è prezioso, ogni sua parola è contata. Tutta la realtà è guardata da Dante con appassionata cura e amore in ogni sua sfumatura. Gianfranco Contini, tra i tanti attributi definitori possibili per Dante, scelse come suo “il Dante della realtà”, e già l'Auerbach aveva intitolato un suo celebre saggio *Dante poeta del mondo terreno*, l'uno e l'altro sottolineando il paradosso per cui il narratore dell'oltremondo era di fatto uno dei più acuti descrittori di “questo” mondo che ci siano mai stati. Ma se ci domandiamo la ragione per cui Dante raggiunge così da vicino il reale, e il suo verso lo coglie e lo ferma con tanta precisione ed evidenza, la risposta crediamo si trovi proprio in quel modo di considerare ciò che accade nel tempo che sopra abbiamo descritto. Lo storico e il contingente non sono più infatti effimeri e caduchi, e quindi trascurabili, ma oltre di loro, o meglio dentro di loro, sta la loro realtà eterna, che li fa comunque preziosi»: ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, *Introduzione*, in DANTE ALIGHIERI, *Commedia* con il commento di A. C. L., vol. I, *Inferno*, Milano, Mondadori 1991, p. XVI sgg. Tutto da condividere: solo da sostituire “persona” ad “individuo”.

soltanto il sommo eroe era in grado di gestire:

Solo l'asta non prese dell'impareggiabile Achille,  
grande, pesante, massiccia; non altri poteva fra i  
Danai  
palleggiarla, ma il solo Achille sapeva squassarla,  
peliaco frassino [πηλιάδα μελίν], al padre suo da  
Chirone donato  
dalla cima del Pelio, che fosse sterminio d'eroi<sup>3</sup>.

Omero trattando della lancia di Achille πηλιάδα μελίν=frassino del Monte Pelia, per metonimia, ci informa che essa era stata data da Chirone al padre di Achille. Dante sostiene che la lancia era di Achille e di suo padre.

Ma proseguiamo.

Euripide, nel *Telefo*, parlava di una particolarità della lancia d'Achille: quella di guarire chi aveva ferito. Il *Telefo* è una tragedia per noi perduta, ma abbiamo (ed anche Dante le poteva leggere) le *Fabulae* di Igino; nella numero 101 Igino scrive, infatti, che Telefo, già ferito da Achille con la famosa lancia, guarì mediante l'applicazione d'un empiastro fatto con la ruggine della stessa<sup>4</sup>; «Quam (hastam) cum rasissent, remediatus est». Achille presso Ovidio nelle *Metam.* XII, 112 dice: «opusque meae bis sensit Telephus hastae»<sup>5</sup>.

3 La traduzione nel testo è di Mario Giammarco (OMERO, *Iliade Odissea*, a cura di Mario Giammarco. Introduzione di Antonio Aloni. Edizione integrale con testo greco a fronte, "I Mammot", Roma, Newton & Compton 1997).

4 HYGINUS, *Fabulae*, edidit Peter K. Marshall. Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, Monachii-Lipsiae, 2002<sup>2</sup>.

5 E poi OVIDIO, *Remedia amoris*, dove già il mito è applicato in senso metaforico: come si guarisce dalle ferite d'amore: «Discite sanari, per quem didicistis amare: / Una manus vobis vulnus opemque feret», I 43-44; e ancora, ivi, 47-48 «Vulnus in Herculeo quae quondam fecerat hoste, / Vulneris auxilium Pelias hasta tulit». La lancia peliaca che aveva ferito il figlio di Ercole Telefo, ferendolo di nuovo lo sanò. Il senso traslato, amoroso, dell'episodio della lancia, in area romanza, si trova già in Bernart de Ventadorn (*Ab joi mou lo vers e-l comens*): «Anc sa bela bocha rizens / Non cuidei, baizan me trais, / Car ab un doutz baizar m'aucis, / Si ab autre no m'es guirens! / C'atretal m'es per semblansa / Com de Pelaus la lansa, / Que del seu colp no podi' om garir, / Si autra vetz no s'en fezes ferir»: il testo è disponibile online all'indirizzo Web [http://www.trobar.org/troubadours/bernat\\_de\\_ventadorn/](http://www.trobar.org/troubadours/bernat_de_ventadorn/). Così poi nel dugentesco *Mare Amoro*, in JACOPO MOSTACCI e in CHIARO DAVANZATI ritorna il significato metaforico (amoroso): si veda la voce "lancia" nel TLIO ([tlio.ovi.cnr.it/TLIO/](http://tlio.ovi.cnr.it/TLIO/), s. v.): «Jacopo Mostacci (ed. Contini), XIII pm. (tosca.), 48, pag. 144: "come Pelëo non poria guarire / quell'on che di sua lancia l'ha piagato / se non [lo] fina poi di riferire". Chiaro Davanzati, XIII sm. (fior.), canz. 23.46, pag. 87: "ch'io non posso guerire, / se quei che m'ha feruto / non mi sana com' Pelëus sua lanza; / e di amante sua voglia / paremene a sentire, /

Dante, secondo i critici, avrebbe equivocato a proposito della "Pelias Hasta" di Ovidio: il poeta latino intendeva la lancia fatta con legno del monte Pelia, Dante avrebbe inteso trattarsi della lancia di Peleo, il padre di Achille. Abbiamo visto che in Omero c'è l'uno e l'altro elemento: la lancia proveniva, sì, dal monte Pelia, ma era anche appartenuta al padre di Achille, Peleo, al quale il Centauro Chirone l'aveva donata.

Certamente Dante non leggeva il testo di Omero; sapeva, almeno dall'*Achilleide* di Stazio, I 90, che il padre di Achille si chiamava Peleo. Se c'è stato, dunque, un fraintendimento del *Pelias* ovidiano, esso è antecedente a Dante. Del resto, il *Pelias hasta* ovidiano è un calco del Πηλιάδα μελίην di Omero.

Una corrispondenza a distanza, quasi allo stesso punto della III Cantica (canto XXXII del *Paradiso*, vv. 4-6) mi appare come una realizzazione piena di questo motivo del ferire e sanare: in *Par.* XXXII,

---

ch'al cor mi stea l'aguto / ch'entro gli ha messo la sua disianza". Mare Amorofo "la bocca, piccioletta e colorita, / vermiglia come rosa di giardino, / piacente ed amorosa per basciare. / E bello saccio, ch'ì l'ag[g]io provato / una fiata, vostra gran merzede; / ma quella mi fu lancia di Pelùs, / ch'avea tal virtù nel suo ferire, / ch'al primo colpo dava pene e morte, / e al secondo vita ed allegrezza / così mi die' quel bacio mal di morte, / ma se n'avesse un altro, ben guerira"». Un richiamo al concetto di "ferire" in senso spirituale si trova in ROBERTO MERCURI, *Comedia di Dante Alighieri*, in *Letteratura italiana, Le Opere*, I, *Dalle Origini al Cinquecento*, Torino, Einaudi 1992, p. 370, dove, in riferimento all'episodio del padre di Cavalcanti nel X dell'*Inferno*, il critico scrive: «L'espressione 'non fiere gli occhi suoi lo dolce lume?' allude a una metafora di largo uso dai Siciliani agli Stilnovisti, dove la metafora del ferimento è un caso particolare della più generale teoria pneumatologica secondo la quale gli occhi costituiscono la via di passaggio degli spiriti. È certo che Guido, il quale non è colpito dal 'dolce lume' e quindi non vede è antitesi sia di Dante che potrà vedere il 'dolce raggio' di Beatrice, sia di Beatrice stessa, che tutto vede e che a sua volta è antitesi degli eretici "come quei ch'a mala luce" *Inf.* X, 100): Quando sarai dinanzi al dolce raggio / Di quella il cui bell'occhio tutto vede, / da lei saprai di tua vita il viaggio. (*Inf.* X, 130-32). L'espressione "non fiere gli occhi suoi lo dolce lume?" – continua Mercuri, – implica da parte di Dante un'ulteriore allusione alla poetica di Guido per il quale la ferita d'amore conduce alla morte ("I' vo come colui ch'è fuor di vita / che pare [...] e porti ne lo core una ferita / che sia, com'egli è morto, aperto segno"); mentre per Dante proprio non essere feriti dal "dolce lume" implica la morte. La cecità di Guido al "dolce lume" indica che Guido non può essere compagno di Dante in quel viaggio verso il quale ha, appunto, disdegno. Il tessuto verbale del canto dell'inferno torna significativamente proprio alla conclusione dell'esperienza dantesca. Io credo, per l'acume ch'io soffersi / del vivo raggio, ch'ì sarei smarrito, / se li occhi miei da lui fossero aversi (*Par.* XXXIII, 76-78). Il lessema "acume" – è sempre l'illustre critico a sottolinearlo – allude al campo semantico di "ferire", richiamo per eco antinomica degli occhi di Guido non feriti dal "dolce lume"; dove è da segnalare la riprese dello stilema "dolce raggio" (*Inf.* X, 130) in 'vivo raggio' – in posizione di *enjambement* – che riverbera per opposizione i segni di morte connotanti gli eretici (*Inf.* X) e con essi Guido, il quale, a differenza di Dante, ha distolto gli occhi dal "dolce lume"».



vv. 4-6, infatti, l'ultima guida di Dante, san Bernardo, mostra, nell'Empireo, nella Candida Rosa dei Beati, la «bella Eva», la quale, col peccato originale, aveva *aperto la piaga* per l'umanità (il peccato originale, appunto, con la conseguente impossibilità, da parte dell'uomo, di salvarsi) che la Vergine Maria *richiuse* e risanò<sup>6</sup> (dando al mondo il Salvatore): Eva si trova ai piedi di Maria: «La piaga che Maria richiuse e unse, / quella ch'è tanto bella [cioè Eva] da' suoi piedi / è colei che l'aperse e che la punse».

Questo è uno splendido caso limite, culminante, di intratestualità, quasi un compimento, nell'ambito degli "umbriferi prefazi" di cui lo stesso Dante parla altrove nella *Comedia* (*Par.* XXX, 78): la mitologica, pagana lancia di Achille che ferisce e risana, del XXXI dell'*Inferno*, si è realizzata nel rapporto peccato-Redenzione dell'ultimo Testamento della Rivelazione. Una "moralizzazione" estrema dell'amato Ovidio che dei poteri della lancia d'Achille aveva scritto<sup>7</sup>. Si osservi che nel mito antico l'agente era uno solo, la spada di Achille, mentre nella versione cristiana gli agenti sono due: prima Eva, poi la Vergine; ma essi sono strettamente collegati nella tradizione patristica e medievale<sup>8</sup>: si vedano, a questo proposito, nell'immensa schiera di esempi

6 Ricorda la parabola del Buon Samaritano.

7 TERTULLIANUS, *De Carne Christi*, PL 2, 782B: «Crediderat Eva serpenti: credidit Maria Gabrieli. Quod illa credendo deliquit, haec credendo delevit». Cfr. nota successiva.

8 «Crudelis nimium mediatrix Eva, per quam serpens antiquus pestiferum etiam ipsi viro virus infudit; sed fidelis Maria, quae salutis antidotum et viris, et mulieribus propinavit». BERNARDUS CLARAEVALLENSIS, *Serm. in Dom. inf. Oct. Assumpt. B. M. V.* n. 2 PL 183 429c.; ISIDORO, *Etymologiae*, VII vi 5: «Eva interpretatur vita sive calamitas sive vae. Vita, quia origo fuit nascendi: calamitas et vae, quia praevaricatione causa extitit moriendi». – Si veda il tema fino ad uno scrittore del Novecento, nel libro *Il Pane sotto la neve*: «Regem venturum Dominum, venite, adoremus: "Il Re venturo Signore, venite, adoriamo". È l'invitatorio, il tema dell'Avvento, di questo primo tratto del cammino liturgico che dura quattro settimane e ricorda quattromila anni, quanti ne corsero dalla Creazione all'Incarnazione, dalla caduta dell'uomo alla discesa di Dio, dal *Vae all'Ave*. Vae genti peccatrici, popolo gravi iniquitate, semini nequam, filiis sceleratis: "Guai alla stirpe peccatrice, al popolo carico d'iniquità, alla razza malvagia, ai figli scellerati!". È il Signore che parla, per bocca d'Isaia [...] e il peccato materno e la condanna divina ci ritornano a mente già in quel *Vae ch'è la deformazione di Eva*. Passiamo dalla mattina alla sera, dal mattutino al vespro, dal principio al termine di questa giornata [...] ed ecco: Ne timeas, Maria, invenisti enim gratiam apud Dominum: ecce concipies et paries Filium. [...] è l'*Ave*, l'invertimento, la "conversione" di Eva, l'annuncio dell'imminente perdono: "Non aver paura, Maria! hai trovato grazia presso il Signore: ecco che tu concepirai e partorirai un Figlio". Il desiderio di questo Figlio, umano e divino, terrestre e celeste, che riconcilerà l'uomo a Dio, che riunirà al cielo la terra, riempie di sospiri, d'invocazioni, di gridi lo spazio fra il *Vae* e l'*Ave*, raffigurato nell'Avvento e, in germe, nel primo giorno dell'Avvento» (corsivo mio): da TITO CASINI, *Il Pane sotto la neve*, Firenze, LEF 1935, pp. 22-27. CORRADO DI SASSONIA, *Specchio della Beata Vergine Maria*, Traduzione di Don Giovanni Tozzetti, Libreria editrice fiorentina, Firenze 1928, Capitolo primo,

medievali, almeno, gli *Opuscula duo* di san Bernardo: «Radix amaritudinis Eva, radix aeternae dulcedinis Maria», PL 182 1144D. Nella tradizione patristica e medievale, tramite para-etimologie ed anagrammi, veniva fortemente collegata, per opposizione, Eva a Maria: Eva come origine, col peccato originale, di ogni “vae” (“vae”=“guai!”, segno di maledizione per il peccato) e Maria, la Madre del Salvatore: “ave”, il saluto dell’angelo, segna l’inizio della benedizione, della salvezza dell’umanità, e “ave” veniva interpretato come “a-vae”, senza “guai!” Ancora nel tardo Nicolò Cusano si legge questa formula riassuntiva: «Eva mater vae, Maria mater a vae», “Eva madre del ‘guai!’ (della maledizione), Maria Madre della cancellazione della maledizione”. Si sa che la tradizione cristiana ha visto un riferimento a Maria, oltre che alla Chiesa, nel cosiddetto “protovangelo”, nella versione della *Vulgata* di san Girolamo, ove si trova la velata promessa da parte di Dio di una redenzione, dopo il peccato originale: Gen 3 15 «inimicitias ponam inter te et mulierem et semen tuum et semen illius ipsa conteret caput tuum et tu insidiaberis calcaneo eius» recita il testo biblico. In “ipsa” è stato visto, nella tradizione patristica e medievale, un preannuncio della Vergine che schiaccerà il capo al serpente. – Si

---

da un’intensa spiegazione dell’Ave, come dichiarazione di assenza di “vae”: «Quanto fosse purissima per l’assenza di colpa Maria, bene si esprime quando si dice: Ave. A ragione infatti a lei si dice: Ave, poiché da ogni “vae” cioè guaio di colpa fu immunissima, come proprio conveniva alla Madre di Dio, testimonia Anselmo (De Conceptu virginis. 18)». Vi è tutta una serie di canti medievali, in latino e nelle lingue europee, nei quali l’accostamento Eva-Maria, attraverso la contrapposizione vae-ave(=a-vae) è presente, ad esempio: *Alma Redemptoris Mater* (canto inglese del ‘400: “nova, nova” neutro plurale: news, novità, il lieto annuncio: da Eva nasce ora l’Ave). Instrumental. Nova nova, track 7. Nova, nova, Ave fit ex Eva. / Gabriel of high degree, / He came down from Trinity, / From Nazareth to Galilee. / Nova, nova. // Nova, nova, Ave fit ex Eva. / I met a maiden in a place, / I kneeled down afore her face / And said, “Hail Mary, full of grace!” / Nova, nova. // Nova, nova, Ave fit ex Eva. / When the maiden heard tell of this / She was full sore abashed ywis / And weened that she had done amiss. / Nova, nova. // Nova, nova, Ave fit ex Eva. / Then said the Angel, “Dread not thou, / For ye be conceived with great virtue, / Whose name shall be called Jesu”. / Nova, nova. // Nova, nova, Ave fit ex Eva. / “It is not yet six weeks agone / Sin Elizabeth conceived John / As it was prophesied before.” / Nova, nova. // Nova, nova, Ave fit ex Eva. / Then said the maiden, “Verily, / I am your servant right truly, / Ecce, ancilla Domini!” / Nova, nova. EDITH RICKERT, *Ancient English Christmas Carols 1400-1700*, London, Chatto & Windus, 1910, Reprinted 1914, 1928, testo disponibile online all’indirizzo Web: [http://www.hymn-sandcarolsofchristmas.com/Hymns\\_and\\_Carols/Images/Rickert/ancient\\_english\\_christmas\\_carols.htm](http://www.hymn-sandcarolsofchristmas.com/Hymns_and_Carols/Images/Rickert/ancient_english_christmas_carols.htm). Fino ad arrivare a un testo di NICOLÒ CUSANO (il *Sermo XLIX*) disponibile all’indirizzo (Cusanus-Portal) [http://urts173.uni-trier.de/~leicht/suche/index.php?action=txt\\_show&id\\_work=84&id\\_nr=](http://urts173.uni-trier.de/~leicht/suche/index.php?action=txt_show&id_work=84&id_nr=). «Eva mater vae, Maria mater a vae», *Pars Secunda*, 8, righe 8-11: «Nam Christus Jesus est ille homo, qui Deus, in quo omnis homo salvationem habere potest et sine quo omnis homo remanet *in vae*». Cfr. anche IRENEO, *Adv. Haer.* III, 22, 4, PG 7, 959C.

veda ancora S. Bernardus Claraevallensis *De laudibus Virginis Matris*: «curre, Eva, ad Mariam; curre, mater, ad filiam; filia pro matre respondeat, ipsa [alias, ita] matris opprobrium auferat, ipsa patri pro matre sati<sup>9</sup>».

Il tono all'inizio di questo canto XXXI s'innalza, dopo le scene "comiche" della fine di quello precedente (comiche nel senso stilistico medievale). Nella *Comedia*, in particolare nell'*Inferno*, non c'è niente di cui si possa ridere. L'inferno è una cosa terribilmente seria e soprattutto sacra: «Giustizia mosse il mio alto fattore; / fecemi la divina podestate, / la somma sapienza e 'l primo amore» recita la porta dell'Inferno nel III canto. Il poeta si serve di parole preziose: si veda il cavalleresco "mancia" (prima di trista, poi di buona mancia) che ricorre solo due volte in tutto Dante, ambedue nella *Comedia*: l'altro luogo è *Par.* V, 66, contesto altamente tragico, quello di Iefte che per l'empia osservanza di un voto, sacrifica la figlia; e si veda ancora, nei versi di *Inf.* XXXI, che stiamo leggendo, il fraseologico "fare": "solea far esser".

Noi demmo il dosso al misero vallone  
 su per la ripa che 'l cinge dintorno,  
 attraversando senza alcun sermone.  
 Quiv'era men che notte e men che giorno,  
 sì che 'l viso m'andava innanzi poco;  
 ma io senti' sonare un alto corno,  
 tanto ch'avrebbe ogne tuon fatto fioco,  
 che, contra sé la sua via seguitando,  
 drizzò li occhi miei tutti ad un loco.  
 Dopo la dolorosa rotta, quando  
 Carlo Magno perdé la santa gesta,  
 non sonò sì terribilmente Orlando.

(*Inf.* XXXI, vv. 7-18)

C'è una pausa di silenzio rappresentata dai vv. 7-9. Dante e Virgilio attraversano la zona che si trova fra Malebolge e l'ultimo cerchio, procedendo verso sinistra. Vi era un'atmosfera di crepuscolo che interessa molto il Dante della *Commedia*: («quiv'era men che notte e men che giorno»): si profila la confusione, l'indistinto che caratterizza le situazioni rappresentate in questo canto, che è il canto della confusione delle lingue, del ricordo della Torre di Babele e dei suoi protagonisti: un contrappasso per analogia.

Camminando fra le tenebre Dante vede poco e male, ma proprio

---

9 PL 183, 62 C.

per questo l'udito è maggiormente proteso. C'è qualcosa di tremendo che lo colpisce: il suono di un corno tanto forte che qualsiasi tuono, al confronto, sembrerebbe «fioco». In questo buio il singolare rumore attrae lo sguardo del pellegrino verso una direzione, che i suoi occhi non avrebbero individuato senza quel forte evento acustico. Il poeta paragona questo suono immane a quello terribile del corno di Orlando (il famoso Olifante) che il Paladino scelse di suonare, contrariamente a quanto gli aveva suggerito il suo compagno Olivieri, soltanto *in extremis*, quando ormai Carlo Magno, a cui era diretto quel richiamo, non avrebbe più fatto in tempo a soccorrere i suoi prodi. Dante ci dice che il suono del corno che udì in quel punto dell'Inferno era più forte ancora di quello terribile di Orlando. Due similitudini, dunque, prima quella con un elemento naturale, il tuono (e già si vede qui l'implicazione con il mito pagano dei giganti fulminati da Giove) poi con l'acme dell'epica cristiana: il sacrificio e l'eroica morte di Orlando. Si tratta di allusioni, di preannunci intratestuali di ciò che seguirà. Per quanto riguarda la prima similitudine, quella col tuono, già ho sottolineato nei miei scritti le radici della stretta relazione, nella *Comedia*, tra il mondo biblico-cristiano e la tradizione classico-pagana. Ho mostrato più volte che questo collegamento s'inserisce in un'antica tradizione cristiana, sia latina che greca, di recupero di semi di verità, *spermata tou logou*, secondo la formula di San Giustino, che vede nelle varie culture e religioni parti di verità, a volte vera e propria pre-Rivelazione. Ovviamente, non si tratta di eclettismo, ma, diremmo con un termine moderno, di ecumenismo *ante litteram*.

L'immane reazione del gigante Nembrot (è lui che suona il corno di cui qui al v. 12) al passaggio di Dante vivo è l'ennesima e ultima rivolta dell'Inferno contro la Grazia che concede a Dante di salvarsi, di sottrarsi alla selva oscura ed alle sue fiere, in particolare alla lupa-avarizia. La reazione non è al Dante vivo, come dicono limitativamente i critici, bensì al Dante che si salva. Con tutta la sua potenza l'Inferno si ribella a ciò. Se nel *Purgatorio* la realtà corporea del pellegrino Dante è oggetto di amoroso stupore da parte delle anime che lodano il Signore per la grazia concessa al poeta, e l'incontro col pellegrino è causa, nel Paradiso, di aumento di amore e, conseguentemente, di luminosità, nei Beati; nell'Inferno soltanto l'invidia e la rabbia possono costituire la reazione alla grazia concessa a Dante di visitare il regno dei morti per la propria e altrui salvezza. Qui, nell'ultima tappa della discesa infernale, nelle prossimità di Lucifero, l'angelo di luce che per la sua ribellione a Dio diventò l'angelo delle tenebre, l'Inferno, dal suo orribile utero, sta per partorire, per la prima e unica volta, un uomo salvato (veramente c'è stata la discesa agli

Inferi di Cristo prima della sua Resurrezione; e la stessa discesa di Beatrice, di cui al secondo canto: analogia Dante-Cristo, Beatrice-Cristo). È terribile la rivolta delle tenebre a tanto: per questo la reazione bestiale di Nembrot è così forte. Egli, come già Orlando avvertiva Carlo Magno col suo corno, sta avvertendo l'Imperador del doloroso regno, Lucifero, di questo per lui, per loro orribile passaggio di Dante vivo e in procinto di salvarsi.

«Dopo la dolorosa rotta, quando / Carlo Magno perdé la santa gesta, / non sonò sì terribilmente Orlando». Dopo la dolorosa sconfitta cristiana di Roncisvalle, quando Carlo Magno perse i suoi paladini (santa gesta ha un valore collettivo) non suonò il suo corno (Olifante) in maniera così terribile Orlando. Sapientissimo il ritmo narrativo e la disposizione delle parole in questa terzina, che sembra compendiare mirabilmente lo spirito dell'intera *Chanson de Roland*<sup>10</sup>.

Ad apertura della terzina il drammaticissimo "dopo" che sembra

---

10 In qualunque modo Dante conoscesse il mito di Orlando. Si veda, a questo proposito, il lavoro di GIOVANNI PALUMBO, *Dante, le leggende epiche e i commenti antichi alla Commedia*, «Rivista di studi danteschi», VI (2006) Lug.-Dic., pp. 280-320. In esso lo studioso, partendo dalla "voce" *Canzoni di gesta* dell'*Enciclopedia dantesca* a cura di ANTONIO VISCARDI, vol. I, 1970, pp. 809-813 e studiando i Commentari trecenteschi e quattrocenteschi a *Inf.* XXXI, 16-18, nonché la diffusione dei manoscritti dell'epica francese all'inizio del Trecento, cioè all'epoca in cui Dante scrisse la *Commedia*, fa notare la netta prevalenza da parte dei Commentatori del ricorso alla *Cronaca* in latino dello pseudo Turpino per quanto riguarda i fatti della battaglia di Roncisvalle del 778 e come Dante, che ha certamente fruito anche della versione dei fatti dell'epica francese, più probabilmente abbia fatto ricorso alla versione rimata del Roland, allora più diffusa di quella, precedente (ed oggi ben più nota), assonanzata. La posizione dello studioso è piena di rispetto per i maestri che avevano sostenuto la lettura della *Chanson de Roland* da parte di Dante (Viscardi, Sapegno), ma Palumbo, pur non escludendo la possibilità di tale diretta conoscenza da parte del sommo poeta, la ritiene poco probabile. Il Cesari scriveva (ANTONIO CESARI, *Bellezze della 'Commedia' di Dante Alighieri*, a cura di Antonio Marzo, Roma, Salerno Editrice 2003, vol. I, p. 533, vv. 16 18: «Prima di tutto, chi non avrebbe detto: 'dopo la rotta dolorosa, quando, ec'? Ma il numero non era da suon di corno: era troppo pieno e disteso. Il saltellante e rotto andare del primo modo, è troppo più appropriato: e Dante non falla mai in queste avvertenze». Importante il rilievo metrico: quel ritmo "saltellante", "dopo la dolorosa rotta", suggerisce, fra l'altro, una sorta di pianto, e quell'iterazione di "ro" (doloROsa Rotta) assomiglia ad un singhiozzo. CESARI, ivi: «"Che mi parve veder molte alte torri" Doh! Quale struttura di verso, che si alza e quasi arrampica su con quei suoni spezzati». Per quanto riguarda il riuso del mondo pagano in quello cristiano, di cui su nel testo, cfr. PLACELLA, *Guardando nel suo Figlio...Saggi di esegesi dantesca*, Napoli, Federico & Ardia 1990, pp. 74 sgg. e ID., *Il riuso del mito classico nel Paradiso di Dante e l'inesprimibile esperienza della visione mistica*, in *Il simbolo nel mito attraverso gli studi del Novecento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi Recanati-Centro Mondiale della Poesia e della Cultura "G. Leopardi", Ancona-Università Politecnica delle Marche - 13 e 14 ottobre 2006, a cura di A. Aiardi, M. Martellini, G. Romagnoli, S. Sconocchia, Ancona, Accademia Marchigiana di Scienze, Lettere ed Arti 2008, pp. 343-368.

rebbe sottolineare la scelta-clou di Orlando di non chiamare Carlo in soccorso, ma di avvisarlo, col corno, soltanto “dopo” la disfatta e dopo il sacrificio della retroguardia da lui capitanata; il nome del protagonista, Orlando, è posto in fine alla terzina, in forte risalto. E il nome dell’altro protagonista, il destinatario del tragico messaggio, Carlo Magno, è messo al centro della terzina, all’inizio del secondo verso.

Del Cammino di Santiago Dante parla, com’è noto, nella *Vita Nuova*, come del pellegrinaggio per antonomasia.

«Terribilmente»: *hapax* in tutto Dante; ciò aumenta la forza dell’avverbio. Questo canto XXXI appare costellato di *hapax*, in assoluto o relativamente a Dante. Tutto ciò accresce l’intensità della lingua, sia nelle parti alte che in quelle più mimetiche<sup>11</sup>.

«Fuggiemi errore e cresciemi paura» (*Inf.* XXXI, 39). L’immane spettacolo dei giganti, per metà celati dal pozzo che l’abisso cigne, dall’ombelico in giù, dice Dante: è un’indicazione opposta a quella adottata dal poeta nel canto X a proposito di Farinata degli Uberti: lì Virgilio dice: «Vedi là Farinata che s’è dritto: / dalla cintola in su tutto

---

11 È stato osservato che Orlando non muore per le ferite riportate da parte dei nemici, ma per lo sforzo immane di suonare il corno, che si sentì a trenta miglia di distanza e fu avvertito da Carlo: è la sublime assurdità delle grandi leggende. In questo suono del corno sta tutta la cifra dell’eroe. Egli suona il corno non per salvare sé stesso e i suoi compagni: se fosse stata questa la sua intenzione, l’avrebbe fatto prima. Egli vuole mandare un segnale al suo imperatore. Come è stato detto, ha qualcosa da insegnargli: ALBERTO DEL MONTE scriveva: «Orlando suonerà il corno...quando Carlo non potrà più soccorrerli. Ma egli lo suona, consapevole che il sacrificio è consumato, affinché Carlo, tornando, raccolga il messaggio dei ventimila morti. È perciò che Orlando – continua sempre Del Monte – muore da santo, più che da eroe, e Dio rinnova per la sua morte il dolore per la morte del Figlio. La sostanza morale e lirica di Orlando è in quella sua assoluta, intransigente, esclusiva dedizione al proprio signore divino, la cui volontà egli intuisce e asseconda, e al proprio signore terreno, cui non basta obbedire e soccorrere ma occorre anche indicare la giusta via: con la parola, con l’azione, col sacrificio della propria vita» (cit. in SALVATORE BATTAGLIA, *La coscienza letteraria del Medioevo*, Napoli, Liguori 1965, p. 121 sg., in nota). A tutto ciò va aggiunto che quest’aura di santità avvolse lo stesso Carlo Magno (il protagonista del secondo verso della grande terzina che stiamo esaminando). Egli fu addirittura santificato, sia pure da un antipapa, Pasquale III, su pressione di Federico Barbarossa, e il suo culto permase a tutt’oggi nella Diocesi di Aachen, Aquisgrana. La sacralità di Carlo, dunque, poteva apparire agli occhi di Dante non soltanto legata al fatto che l’Imperatore, per lui, era sacro e che Carlo aveva fondato il Sacro Romano Impero, ma anche al fatto che Carlo, personalmente, era stato ritenuto santo nei secoli non solo per decreto dell’antipapa ma in una ininterrotta e vitale tradizione di vertici della Chiesa (vescovi) e popolare, in vari luoghi, non solo della Germania. Orlando e i suoi furono considerati martiri della Fede, come in una Crociata *ante litteram*. In Dante tale elemento sarà evidenziato nella terza Cantica, *Par.* XVIII, 43 «Così per Carlo Magno e per Orlando», dove i due eroi sono accomunati, all’interno della schiera di santi combattenti per la fede. Per Dante e la *Chanson de Roland* si veda quanto da noi detto nella nota precedente.

‘l vedrai», contribuendo a creare quell’immagine resurrezionale che tanto ha affascinato i lettori, specialmente dai Romantici in poi<sup>12</sup>. Qui, nel XXXI canto, a proposito dei giganti, la prospettiva è capovolta: si allude non alla parte che sorge, ma alla parte celata, dall’ombilico in giù. Contrasto con la nobile figura di Farinata. Orrore per queste figure che appaiono prima, in dissolvenza, come torri, con implicazioni plurime e tutte inquietanti: la Torre di Babele, la cui ideazione la tradizione accolta da Dante attribuisce a Nembrot<sup>13</sup>, proprio qui nel XXXI canto rappresentato come stupido, incapace di comunicare, con una stupida faccia che ricorda al pellegrino la Pigna di San Pietro a Roma; le torri delle città, dei Comuni, simbolo, quelle torri, di superbia (i Comuni, si sa, facevano a gara a chi costruiva la torre più alta), in particolare quelle di Monteriggioni, espressamente nominate da Dante qui al verso 41; e Monteriggioni è legato, per contrasto, al sogno imperiale di Dante: fu il castello che l’Imperatore, Arrigo VII di Lussemburgo – dal quale, com’è noto, Dante si aspettava la restaurazione dell’Impero e il conseguente ristabilimento della pace e dell’armonia nel mondo – omise di assediare, ultima sua scelta prima di morire e di infrangere così il sogno di Dante. E così la città turrita si presenta, nell’immaginario dantesco, come un incubo: si veda il v. 21: «Maestro, di, che terra è questa?» (Terra significa città, o, meglio, come scrive il Momigliano, “città fortificata”). È la domanda che Dante personaggio, angosciato, rivolge a Virgilio nel vedere i giganti che egli scambia per torri. Già precedentemente (canto VIII, 70) era stato terrorizzato vedendo le “meschite” di un’altra città infernale, la Città di Dite. Si sa che tra l’XI e il XII secolo si diffuse un’idea della Città fortemente negativa<sup>14</sup>; è noto che la Bibbia attribuisce a

12 Nel *Tesoro di Brunetto Latini volgarizzato da Bono Giamboni*, XIII sec. ex., L. 1, cap. 48 (Banca dati dell’Ovi) si legge: «Ed Isaia fu uomo di grande santitate, che per lo comandamento del Signore conversava tra’l popolo tutto nudo *dalla cintola in su*, e tutta via andava iscalzo». (Corsivo mio). Immagine potente, dal maestro di Dante riferita ad uno dei massimi personaggi della Bibbia. Non mi risulta sia stata richiamata tale fonte.

13 Tra l’altro, Dante poteva prendere da Orosio (l. II cap. VI delle *Historiae*) il riferimento a Nembrot “gigante”, anche nella traduzione di BONO GIAMBONI (*Delle Storie contra i Pagani di Paolo Orosio libri VII*, a cura di Francesco Tassi, Firenze, Baracchi 1849. Cfr. La Banca dati dell’Ovi CNR). – In Gen 6, 4 i giganti antediluviani; 19, 9-11 Nimrod; 11, 1 sgg. la Torre di Babele.

14 «Va notato – scrive il FOSCA nel suo commento online – che Nembrot sarà nominato ancora a *Purg.* XII, 34 e *Par.* XXVI, 126: siamo così di fronte ad una parola che fa parte dell’insieme di termini che appaiono soltanto una volta per cantica (cfr. al riguardo R. Hollander, “An Index of Hapax Legomena in Dante’s *Commedia*”: *Dante Studies*, 1988, pp. 108-10)». Prosegue il Fosca: «Il significato allegorico dell’episodio della Torre inizia a complicarsi, scrive M. Corti, “in concomitanza con il nascere nel XII secolo della concezione negativa della città” (*Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi 1978, p. 247). L’emer-

Caino<sup>15</sup> l'invenzione della Città, istituzione negativa per un popolo nomade come quello degli antichi Ebrei, dove la vita in tenda voleva dire apertura, trasparenza, mentre la Città era simbolo di oscuri malcelati maneggi. Inoltre Nembrot-Nimrod nella Bibbia è indicato come il fondatore e il primo re di Babilonia e tutti sappiamo quanto negativa sia l'immagine di questa Città nell'immaginario ebraico-cristiano: si ricordi almeno il Salmo, "Lungo le rive dei fiumi di Babilonia", che ha attraversato i secoli destando sempre immensa emozione e si ricordi la distruzione di Babilonia (che in quest'ultimo caso rappresenta la Roma pagana, corrotta) nelle pagine infuocate dell'Apocalisse (Ap 17). E nel luogo biblico (Gen 10, 8-12) in cui si parla di Nembrot, accanto a Babilonia si dice di Ninive, la grande città, altro fortissimo simbolo del male<sup>16</sup>.

L'angoscia espressa al v. 21 si accresce quando Virgilio dice a Dante che non si tratta di torri ma di giganti (vv. 34-45):

Come quando la nebbia si dissipa,  
lo sguardo a poco a poco raffigura  
ciò che cela 'l vapor che l'aere stipa,  
così forando l'aura grossa e scura,

---

gere dell'economia mercantile, lo sviluppo quindi delle città e la rottura dell'ordinamento gerarchico medievale, considerato fisso e divinamente sancito, fa sorgere una mentalità anti-cittadina, come testimonia l'atteggiamento di tutti gli ordini predicatori. La città viene considerata come il luogo del trionfo della cupidigia e dell'individualismo sfrenato, [...] la città, insomma, come "città del diavolo", in opposizione a Gerusalemme, la "città di Dio". La città viene vista come una nuova Sodoma (o Gomorra o Ninive), ma anche come una nuova Babele, non soltanto per la superbia dei suoi abitanti e per la corruzione delle loro abitudini di vita, ma anche per la confusione delle lingue. Anche Dante – come sappiamo – considera la città nuova come luogo di corruzione: in essa la cupidigia trova il luogo ideale per diffondersi e mietere vittime (M. Corti, op. cit., p. 252)».

<sup>15</sup> Cfr. anche AUG. *De civ. Dei* XV, 8-9 ove la costruzione della prima città (città "terrena", nel noto dualismo agostiniano tra città terrena e Città di Dio) attribuita a Caino dalla Bibbia viene illustrata da Agostino con dovizia di argomentazioni. Si noti che nei paragrafi 9 e 23 del medesimo libro dell'opera di Agostino il discorso s'intreccia con quello dei giganti biblici, altro punto nodale del canto dantesco che stiamo esaminando.

<sup>16</sup> Un recente studio (2002) di YGAR LEVIN, *Nimrod the Mighty, King of Kish, King of Sumer and Accad*, «Vetus Testamentum», vol. 52, fasc. 3 (Jul., 2002), pp. 350-366 analizza la formazione dei versetti 8-12 del testo di Gen X. Si tratterebbe, secondo l'autore dell'articolo, di ciò che resta di antiche sovrapposizioni di storie e di miti. Origine mesopotamica, contaminazione tra vari personaggi storici: Sargon II, ecc. Nimrod immagine del re cacciatore (di leoni), caccia non intesa come sport ma come esercizio delle prerogative regali (di difesa della comunità?). Importanti pagine su Nembrot in Dante si trovano in ROBERTO MERCURI, *Semantica di Gerione*, Roma, Bulzoni 1984, pp. 128 sgg.



più e più appressando ver' la sponda,  
 fuggiemi errore e cresciemi paura;  
 però che, come su la cerchia tonda  
 Montereccion di torri si corona,  
 così la proda che 'l pozzo circonda  
 torreggiavan di mezza la persona  
 li orribili giganti<sup>17</sup>, cui minaccia  
 Giove del cielo ancora quando tuona.

I giganti ben più orribili che le torri. Sappiamo che Leopardi, nell'Operetta Morale *Dialogo della Natura e di un Islandese* rappresenta la Natura in un modo inquietante paragonandola ai colossi dell'Isola di Pasqua. Dante non disponeva di un archetipo simile. Per lui la tremenda visione si gioca sulla dissolvenza città turrita/giganti biblici-mitologici. Si noti che Dante ha forzato il verbo "torreggiavan" ad essere transitivo: "gli orribili giganti torreggiavano la proda" del pozzo: in tal modo insiste ancor più fortemente sul *leitmotiv* torri/giganti. I giganti "torreggiavano" la proda, così come le torri di Montereccion la città. «L'apparizione dei giganti [...] è una delle più forti sorprese paesistiche dell'Inferno», scrive il Momigliano nel suo

---

17 Le occorrenze in Dante di *gigante/giganti* e della forma latina (attestata solo al genitivo singolare: *gigantis*) si riferiscono o ad un'accezione negativa, oppure neutra, mai all'accezione positiva (=Cristo) presente nella Bibbia. Inoltre, a conferma di ciò, la parola stessa (*gigante/giganti*) è del tutto assente nel *Paradiso*: "gigante", 4 volte nel *Convivio* di cui tre in accezione positiva (2,5.9; 3,3.5 due occorrenze) e una neutra (4,29.4), 4 volte nella *Comedia*, 3 in accezione negativa e 1 neutra; - "giganti" 5 volte nella *Comedia*, di cui 4 in accezione positiva e 1 neutra. Sulla netta negatività del gigante di *Purg.* XXXII, 148-60 insiste anche LINO PERTILE, *La puttana e il Gigante*, Ravenna, Longo 1998, pp. 203-250 in riferimento al salmo 18.6. In effetti, per il Pertile, il modello ecclesiologico, fondato sulla Bibbia, di Cristo gigante buono, si scinde in Dante nella figura del Grifone, che impersona il Cristo gigante buono, ed in quella del Gigante (=Re di Francia) che è l'immagine rovesciata del Cristo Gigante Buono, quasi un Anticristo. ANTONIO ROSSINI, *I giganti di Inf. 31: Dalla Patristica a Dante*, «Rivista di cultura classica e medioevale», anno XLVI, numero 2, luglio-dicembre 2004, pp. 265-274 vi aggiunge Macc. 1, 3, 1-3. Rossini scrive: «La presenza dei giganti nella Commedia è probabilmente uno degli esempi più illuminanti della capacità dantesca di intrecciare la tradizione classica, in questo caso specialmente ovidiana, e quella biblica attraverso un'attenta lettura dei Padri della Chiesa d'occidente. Uomini di straordinaria statura, forza e tracotanza, i giganti sono collegati alla narrazione della genesi del mondo sia nella Bibbia che nelle Metamorfosi e trovano adeguata collocazione anche nell'opera di Dante che, oltre a considerarli testimoni dell'infanzia della terra, ne accetta la storicità e li caratterizza quali figure negative, emblematiche della ribellione al volere divino e all'ordine cosmico». Il lavoro di Rossini è molto utile in quanto ricostruisce in maniera lineare e storica la trama con cui giungeva a Dante, a partire dalla Bibbia, il mito dei giganti, attraverso anche la mediazione e l'esegesi patristica, in particolare di sant'Agostino che cercò di dare consistenza storica all'esistenza di persone di gigantesca statura.

commento ai vv. 10-15.

Nicola Fosca, nel suo recente commento alla *Comedia* scrive a questo proposito:

I giganti si trovano [...] addossati alla parete verticale del pozzo centrale di Malebolge, in piedi (secondo molti commentatori) su una specie di gradino che poggia sulla superficie ghiacciata di Cocito (cfr. *Inf.* XXXII, n. 16-19); essi emergono, torreggianti (v. 43), dall'ombelico in su. Nella mitologia classica i giganti sono i figli di Gea (la Terra), nati dal sangue di Urano; sono raffigurati altissimi, ma con fattezze umane (solo anguipedi e, nel caso di Briareo, centimani). Essi, sicuri della propria forza enorme (gigantesca...), tentarono di sconfiggere gli dei<sup>18</sup> e di scalare l'Olimpo, ma furono sterminati a Flegra (cfr. *Inf.* XIV, 55-58). La credenza nell'esistenza di tali esseri era rafforzata nel Medioevo dall'autorità della Bibbia (p. es. Gen. 6, 4; Jud. 16, 6; Sap. 14, 6; Baruc 3, 26) [...]. Secondo Guido da Pisa l'idea di collocare i giganti nel fondo dell'inferno fu a Dante suggerita da *Aen.* VI, 580-581: "hic genus antiquum Terrae, Thitania pubes, / fulmine deiecti fundo volvuntur in imo"; il medesimo chiosatore rinvia anche al testo sacro: "Gigantes gemunt sub aquis" (Job. 26, 5), ossia "in profundo inferni, ubi est magnum gelu, quia quanto locus distat a celo, tanto frigidior iudicatur". Anche Pietro di Dante segnala come fonte la Bibbia: "Ignoravit quod ibi sint gigantes, et in profundis convivae eius" (Prov. 9, 18).

Si noti che qui Dante scambia i giganti veri per altro (giganti-torri, in dissolvenza; motivi subliminali; il gigante Nembrot è particolarmente legato al motivo della Torre di Babele); qualche secolo più tardi, al contrario, un altro celebre personaggio, don Chisciotte, scambierà per giganti altro (mulini a vento): c'è qualche relazione tra le due grandi opere<sup>19</sup>? Certamente vi sono degli archetipi che attraversano la storia dell'arte, della letteratura, delle culture, anche in mancanza di un rapporto, diciamo genetico, tra opere. Ad ogni modo, il motivo del mulino a vento compare in *Inf.* XXXIV, quando Dante, da lontano,

---

<sup>18</sup> Per quanto riguarda Dante e gli dèi gentili rimando ai miei lavori indicati qui alla nota 10.

<sup>19</sup> FRANCISCO ACERO YUS (Universidad de Zaragoza), *Los gigantes en el Quijote de Cervantes*, <http://www.ucm.es/info/especulo/numero32/gigantes.html>: «En el proceso de la metáfora entre gigante y molino hay un paso intermedio: la torre, identificación que plausiblemente proviene de un pasaje de la Comedia de Dante dedicado a los gigantes que ya conocemos: el Canto XXXI»: il riferimento è al verso 31 del nostro canto.

prende il gigantesco Lucifero, anch'esso visibile a metà, per un mulino a vento<sup>20</sup>.

#### IL MOTIVO DEL POZZO<sup>21</sup>

Othlonus S. Emmerammi Ratisponensis, *Visiones tum suae tum aliorum*, PL 146, 382D

Porro puteus ille flammivomus ac putidus quem vidisti ipsum  
est os gehennae, in quo quicumque semel inciderit, nunquam  
inde liberabitur.

E si veda l'*Apocalisse*:

Ap 9, 2

1 Et quintus angelus tuba cecinit et vidi stellam de caelo cecidisse in terram et data est illi clavis putei abyssi.

2 Et aperuit puteum abyssi et ascendit fumus putei sicut fumus fornacis magnae et obscuratus est sol et aer de fumo putei.

---

20 GIUSEPPE GIACALONE: «*Inferno* XXXIV, 6 molin: la dialettica psicologica di D. personaggio e poeta consente di ridimensionare di volta in volta il rapporto tra il tempo umano dei suoi ricordi e delle sue immagini, e l'eternità con le sue prodigiose meraviglie. I giganti gli avevano suggerito il paragone con le torri di Monterezzioni; Lucifero, ora, questa ancor più familiare e quotidiana dei mulini a vento. "Immagine moderna, perché nel nostro occidente i mulini a vento iniziano con le crociate (scoperti in Terra santa dai Crociati). Immagine, d'altronde, giustificata storicamente, per questa idea che, di tutte le crociate, la più pietosa e saggia, la più necessaria, avrebbe dovuto esser lanciata non contro gli infedeli, in Oriente, bensì sollevata contro la perfidia e la malvagità che ci circonda, e di cui noi siamo più o meno complici" (Pézar, *Le dernier chant de l'Enfer*, «Lect. dant. intern.», Milano, 1963, 400)». Ma si veda il Commento di LUIGI PIETROBONO (1946 [1924-30]), *Inferno* 34, 6 «un molin...: un mulino a vento. – Colui che prima mandò sulla terra la lupa che aggravava, è rassomigliato da D. sempre a cose gravi, inanimate; a far segno che in esso è il principio d'ogni morte». Interessante questo accostamento del molino-Lucifero all'Avarizia, come nell'Edda in prosa, o meglio il *Grottasöngur*, la «canzone del [mulino] Grotti» il cui testo viene riportato integralmente da Snorri nella sua *Edda in prosa* (1222-1225); dove il motivo, centrale, del mulino s'intreccia con quello dei giganti (in questo caso, gigantesse) e con quello dell'avarizia. (Il mulino, però, nel caso del testo norreno, è a macina, non a vento come nell'episodio dantesco di Lucifero). Cfr. <http://bifrost.it/GERMANI/Fonti/EddaPoetica.html>.

21 ANTHONY K. CASSELL, *The Tomb, the Tower and the Pit: Dante's Satan*, «Italica», vol. 56, n° 4, 1979, pp. 331-351, accosta, in base ad una documentata presenza di antiche attestazioni iconografiche e scritte sul Sepolcro di Cristo a Gerusalemme, le torri infernali (*Inf.* VII-VIII e quelle immaginate [=giganti] del XXXI), per antifrasi al Sepolcro di Cristo, rappresentato spesso come una piccola torre, contro la cui umiltà si ergono le gigantesche e superbe torri infernali. Il *descensus* del Pellegrino Dante verso il centro della terra viene accostato dal critico a quello di Cristo all'Inferno dopo la Sua morte.

È questa la fonte biblica del Pozzo dei giganti dantesco.

Duplici nella Bibbia la valenza del pozzo: negativa come dagli esempi da noi qui addotti, a cui si può aggiungere quello di Giuseppe calato nel pozzo dai fratelli, ed anche positiva: l'incontro di Gesù con la Samaritana al Pozzo di Giacobbe.

*Inf.* XXXI, vv. 58 sgg.: Nembrot gigante?

A proposito di Nembrot in Dante occorre fare una premessa. Da Dante Nembrot (ebr. Nimrod) viene considerato "gigante" sulla scia degli antichi Padri della Chiesa (si vedano ad esempio Ambrogio e Agostino) i quali, a loro volta, partivano dalla traduzione della Bibbia detta *Vetus Latina*, precedente la *Vulgata* di San Girolamo. Nella *Vetus* a proposito di Nembrot si legge che era "gigas venator", gigante cacciatore, mentre nella *Vulgata* invece di "gigas" c'è "robustus".

Leggiamo, nella *Vulgata*, alcuni versetti del libro della Genesi e precisamente dai capp. 10 e 11:

10.

8 porro Chus genuit Nemrod ipse coepit esse potens in terra  
9 et erat robustus venator coram Domino ab hoc exivit proverbium quasi Nemrod robustus venator coram Domino [nella *Vetus Latina* c'è "gigas" invece che "robustus"]<sup>22</sup>,  
10 fuit autem principium regni eius Babylon et Arach et Archad et Chalanne in terra Sennaar  
11 de terra illa egressus est Assur et aedificavit Nineven et plateas civitatis et Chale  
12 Resen quoque inter Nineven et Chale haec est civitas magna

---

22 Anche in BRUNETTO LATINI, *Tresor*, Nembrot è un gigante: «Cam, le secont fiz Noé, engendra .iiii. fiz, Cus, Mesaran, Phus, et Canaam. De Cus, le premier fiz Cam, nasquirent .vi. fiz, Saba, Evilach, Sabathat, Reuma, Sabatacha et Nembroth le jaïant, ki fu li premiers rois (I, XXIII)» (corsivo mio); I, XXIII «[...]coment Nembrot nasqui de Cus le fiz Cam, ki fu fuis Noé. Et sachiés ke au tens Phalech, ki fu de la lignie Sem, cil Nembrot edefia la tor Babel en Babilone, ou avint la diversités des parleures et de la confusion des langues. Neis Nembrot meismes mua sa langhe de ebreu en caldeu. Lors s'en ala il en Perse, et a la fin s'en repaire il en son país, c'est en Babilone, et ensigna as gens novele loi, et lor faisoit aouer le fu autresi comme Deu et de lors commencierent les gens aouer les deus. Et sachiés que la cités de Babilone gire environ .lxxm. pas, et que la tor Babel avoit en cascune quarrure .x. liues, dont chascune avoit .iiiiim. pas, et si avoit li murs de large coutes, et .iic. en avoit de haut, dont cascune coute ert .v. pas, et li pas a .iii. piés. Après ce comença li regnes des assiriens et des egyptiens, dont Belus, ki nasqui de la lignie Nembroth, fu premier rois et sires toute sa vie» *Li livres dou trésor de Brunetto Latini*, édition critique par Francis J. Carmody, Berkeley, University of California Press 1948. Edizione elettronica di Angus Graham, disponibile all'indirizzo Web <http://www.florin.ms/tresor1.html>. Da sottolineare che Brunetto vede in Nembrot, oltre che l'ideatore della Torre di Babele, il fondatore del paganesimo e del politeismo.

11.

1 erat autem terra labii unius et sermonum eorundem  
2 cumque proficiscerentur de oriente invenerunt campum in  
terra Sennaar et habitaverunt in eo

3 dixitque alter ad proximum suum venite faciamus lateres et  
coquamus eos igni habueruntque lateres pro saxis et bitumen  
pro cemento

4 et dixerunt venite faciamus nobis **civitatem et turrem** cuius  
culmen pertingat ad caelum et celebremus nomen nostrum an-  
tequam dividamur in universas terras

5 descendit autem Dominus ut videret civitatem et turrem  
quam aedificabant filii Adam

6 et dixit ecce unus est populus et unum labium omnibus coe-  
peruntque hoc facere nec desistent a cogitationibus suis donec  
eas opere compleant

7 venite igitur descendamus et confundamus ibi linguam eo-  
rum ut non audiat unusquisque vocem proximi sui

8 atque ita divisit eos Dominus ex illo loco in universas terras et  
cessaverunt aedificare civitatem

9 et idcirco vocatum est **nomen eius Babel quia ibi confusum  
est labium universae terrae** et inde dispersit eos Dominus su-  
per faciem cunctarum regionum.

«Civitatem et turrim»: quasi un'endiadi: la città, che si chiamò Ba-  
bele-confusione, e la torre<sup>23</sup>.

---

23 Il testo della *Vulgata*, nella presente *Lectura*, è quello, online, della *Vulgata Intra-text*, [http://www.intratext.com/IXT/LAT0001/\\_INDEX.HTM](http://www.intratext.com/IXT/LAT0001/_INDEX.HTM). Molto importante per il nostro discorso una pagina di SANT'AMBROGIO, *De Noe et archa*, PL 14, 416 B-D: «[...] qui terrenas diligit voluptates, eas sequitur, et putat his se posse ad Dei gratiam pervenire, et regnum coeleste huiusmodi erroribus deferendum, is adversum coelestia contumaci praeliatur affectu. Propterea et in proverbio est de eo qui deliquerit: Sicut Nembroth gigas venator ante Deum. Nembroth autem per interpretationem dicitur Aethiops. Color Aethiopis tenebras animae squaloremque significat, qui adversus lumini est, claritatis exsors, tenebris involutus, nocti similior quam diei. Venatoris quoque usus in silvis, inter feras ac bestias conversatio ejus. Irrationabilis ergo miscetur irrationabilibus passionibus; et ea quae sunt malitiae agrestis atque praedurae venator huiusmodi explorare consuevit, atque his potiri atque delectari. Denique Nembroth hujus principium regni Babylon, hoc est, confusio; eo quod malitia et potestas non in simplicitate et puritate, non in distinctione virtutis, sed in confusione vitiorum est». In questo brano sono esemplarmente presenti vari elementi del Nembrot medievale e dantesco: l'avversione alla Divinità (si veda AUG., *Locutionum in Heptateuchum libri septem*, I, 30, in riferimento a Gn 10, 9: «Hic erat gigas venator contra Dominum Deum, incertum est utrum possit accipi «coram Domino Deo»; quia sic solet intellegi quod graece dicitur: ἐναντίον». È

E vediamo Dante come aveva presentato l'episodio di Nembrot nel *De Vulgari Eloquentia* (I vii 1-9):

Dispudet, heu, nunc humani generis ignominiam renovare! Sed  
quia preterire non possumus quin transeamus per illam, quan-  
quam rubor in ora consurgat animusque refugiat, percurreremus<sup>24</sup>.

---

chiaro che sant'Agostino utilizza la *vetus latina*, che ha *gigas* e non *robustus* come la *Vulgata*), il colore scuro della pelle, che viene assimilato a turpitudine dell'anima, avversa alla luce e più simile alla notte che al giorno [situazione che ricorda al lettore di Dante l'atmosfera in cui si svolge questo canto XXXI: «Quiv'era men che notte e men che giorno», v. 10]; il fatto di essere cacciatore, che dà a Nembrot caratteristiche selvatiche o addirittura ferine; infine, il motivo di Nembrot fondatore di Babilonia, la città della confusione. Si veda anche HUGO DE S. VICTORE, *Eruditio didascalica*, PL 176 765D: «Aiunt quidam Nembroth gigantem summum fuisse astrologum, sub cuius nomine etiam astronomia invenitur». – Per una importante testimonianza fiorentina sull'argomento è utile confrontare il testo che proponiamo: GIOVANNI VILLANI, *Nuova Cronica*, lib. I ii *Come per la confusione della torre di Babello si cominciò ad abitare il mondo*. «Noi troviamo per le storie della Bibbia e per quelle degli Asseriani che Nembrotto il gigante fu il primo re, ovvero rettore e ragunatore di congregazione di genti; ch'egli per la sua forza e séguito signoreggiò tutte le schiatte de' figliuoli di Noè, le quali furono LXXII; ciò furono XXVII quelle che uscirono di Sem il primo figliuolo di Noè, e XXX quelle di Cam il secondo figliuolo di Noè, e XV quelle di Giaffet il terzo figliuolo di Noè. Questo Nembrot fu figliuolo di Cus che fu figliuolo di Can il secondo figliuolo di Noè. E per lo suo orgoglio e forza si credette contrastare a dDio, dicendo che Idio era signore del cielo, e egli della terra. E acciò che Dio non gli potesse più nuocere per diluvio d'acqua, come avea fatto alla prima etade, si ordinò di fare la maravigliosa opera della torre di Babel. Onde Iddio, per confondere il detto orgoglio, subitamente mandò confusione in tutti viventi, e che operavano la detta torre fare; e dove tutti parlavano una lingua, ciò era l'ebrea, si variaro in LXXII diversi linguaggi, che l'uno non intendea l'altro. E per cagione di ciò rimase per necessità il lavoro della detta torre, la quale era sì grande che girava LXXX miglia, e era già alta IIIIm passi, e grossa M passi, che ogni passo è braccia III delle nostre. E poi quella torre rimase per le mura della grande città di Babbillonia, la quale è in Caldea, e tanto è a ddire Babbillonia quanto confusione. E in quella per lo detto Nembrot e per gli suoi furono prima adorati gl'idoli di falsi Idii. E fu cominciata la detta torre, ovvero mura di Babilonia, VIIc anni apresso che fu il Diluvio, e MMCCCLIII anni dal cominciamento del secolo infino alla confusione della torre di Babello. E troviamo che si penò a ffare anni CVII: e le genti viveano in que' tempi lungamente. E nota che in lunga vita, avendo più mogli, aveano molti figliuoli e discendenti, e moltiplicaro in molto popolo, tutto fosse disordinato e senza legge. Della detta città di Babilonia fu prima re che cominciasse battaglie Nino figliuolo di Beli, disceso d'Ansur figliuolo di Sem, il quale Nino fece la grande città di Ninive. E poi dopo lui regnò Semiramis sua moglie in Babilonia, che fu la più crudele e dissoluta femmina del mondo, e questa fu al tempo da Abraam». (Testo da Internet, Wikisource). Giovanni Villani diede inizio alla compilazione della sua opera nel 1322. Anche in Villani, come in Dante, Nembrot è gigante; fu orgoglioso e tale orgoglio fu punito da Dio con la confusione delle lingue. La lingua che parlavano gli uomini prima della costruzione della Torre era l'ebraico (come nel Dante del *De Vulgari Eloquentia*, nel *Paradiso* Dante muta opinione).

24 «Che vergogna, ahimè, rinnovare ora l'ignominia del genere umano! Ma poiché

L'episodio della Torre di Babele è additato da Dante come l'ignominia del genere umano e, nei successivi paragrafi, come il terzo peccato dell'umanità impenitente, dopo quello originale e il cumulo di colpe che provocò il Diluvio Universale, sicché «homo, vel vilipendens disciplinas priores et avertens oculos a vibicibus que remanserant, *tertio* insurrexit ad verbera per superbam stultitiam presumendo»<sup>25</sup> (corsivo mio).

C'è l'accento alla superbia<sup>26</sup>, che per molti critici è il peccato che viene attribuito ai giganti di *Inf.* XXXI (traditori, secondo altri). La superbia rende stupidi: così come Lucifero al centro della terra è stupido e ignorante – il colore dell'ignoranza di una delle sue tre facce – (Altri pensano infine, per *Inf.* XXXI, ad una sezione dell'Inferno senza possibile denominazione, quasi un interregno). Più sotto: *inscius*, sempre nell'area semantica dell'ignoranza.

E Dante prosegue (§ 4):

Presumpsit ergo in corde suo incurabilis homo, sub persuasione  
gigantis, arte sua, non solum superare naturam, sed etiam  
ipsum nurantem, qui Deus est, et cepit hedificare turrim in  
Sennear, que postea dicta est Babel, hoc est confusio, per quam  
celum sperabat adscendere: intendens, inscius, non equare, sed  
suum superare Factorem<sup>27</sup>.

---

non possiamo procedere oltre senza passare per questa strada, percorriamola, benché il rossore monti al viso e l'animo ne rifugga». Prendiamo il testo latino e la traduzione da *De Vulgari Eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in DANTE ALIGHIERI, *Opere minori*, t. II, pp. 3-237, Milano-Napoli, Ricciardi 1979.

25 «L'uomo, dimentico o sprezzante dei castighi precedenti, e distogliendo gli occhi dai lividi che gli erano rimasti, si levò per la terza volta a provocare le percosse, nella sua superba e sciocca presunzione».

26 Scrive la CHIAVACCI LEONARDI: «Il peccato di superbia è attribuito ai giganti fin dalla più antica tradizione. Pietro di Dante cita la *Glossa Ordinaria*: "gigas, id est superbus", e così dice di Nembrot Agostino nel *De civitate Dei*: "ergebat ergo cum suis populis turrem contra Deum, qua est impia significata superbia". Che Dante riprenda questo significato, apparirà in modo esplicito nel XII del *Purgatorio*, dove gli stessi personaggi che qui s'incontrano – Nembrot, Briareo e gli altri di Flegra – sono raffigurati nelle sculture che portano gli esempi di superbia punita». Vedi la nota della Chiavacci a p. 926 del vol. I, *Inferno* del suo Commento. Sul rapporto giganti-superbia si veda almeno «Raphaim, gigantes; haec est superbia, cum de criminum quasi prosperis eventibus crescit peccatoribus audacia»: GUIBERTUS S. MARIAE DE NOVIGENTO, *Moralia in Genesim*, PL 156, 133, anche in connessione con l'interpretazione del verso recitato da Nembrot "Raphel" giganti, per cui si veda qui la nota 32. Si conferma la superbia. La superbia della torre. Del Comune anti-imperiale.

27 «Così l'uomo, inguaribile, presunse in cuor suo, sotto l'istigazione del gigante Nembròt, di superare con la sua tecnica non solo la natura ma lo stesso naturante, che è

Quasi tutto il genere umano, aggiunge Dante (§6), partecipò alla criminosa impresa:

*Pars imperabant, pars architectabantur, pars muros moliebantur, pars amysibus regulabant, pars trullis linebant, pars scindere rupes, pars mari, pars terra vehere intendebant, partesque diverse diversis aliis operibus indulgebant, cum celitus tanta confusione percussi sunt, ut qui omnes una eademque loquela deserviebant ad opus, ab opere, multis diversificati loquelis, desinerent, et nunquam ad idem commercium convenirent*<sup>28</sup>.

Prosegue Dante:

Infatti solo a coloro che erano concordi in una stessa operazione rimase una stessa lingua: per esempio un'unica lingua per tutti gli architetti, una per tutti quelli che rotolavano massi, una per tutti quelli che li apprestavano; e così accadde per i singoli gruppi di lavoratori. E quante erano le varietà di lavoro in funzione dell'impresa, altrettanti sono i linguaggi in cui in questo momento si separa il genere umano; e quanto più eccellente era il lavoro svolto, tanto più rozza e barbara è la lingua che ora parlano<sup>29</sup> [...]. Ma coloro a cui rimase la lingua sacra non erano presenti ai lavori né li lodavano, anzi li esecravano severamente, deridendo la stoltezza degli addetti. Questa piccolissima parte – piccolissima quanto a numero – fu, secondo la mia con-

---

Dio, e cominciò a costruire una torre nella zona di Sennaar, che poi fu chiamata Babele (cioè "confusione"), con la quale sperava di dar la scalata al cielo, nell'incosciente intenzione non di eguagliare, ma di superare il suo Fattore».

28 «Chi comandava i lavori, chi progettava le costruzioni, chi erigeva muri, chi li squadrava con le livelle, chi li intonacava con le spatole, chi era intento a spaccare le rocce, chi a trasportar massi per mare e chi per terra, e altri a diversi gruppi attendevano a diversi altri lavori; quando furono colpiti dall'alto del cielo da una tale confusione che, mentre tutti si dedicavano all'impresa servendosi di una sola e medesima lingua, resi diversi da una moltitudine di lingue dovettero rinunciarvi, e non seppero più accordarsi in un'attività comune».

29 «Solis etenim in uno convenientibus actu eadem loquela remansit: puta cunctis architectoribus una, cunctis saxa volventibus una, cunctis ea parantibus una; et sic de singulis operantibus accidit. Quot quot autem exercitii varietates tendebant ad opus, tot tot ydiomatibus tunc genus humanum disiungitur; et quanto excellentius exercebant, tanto rudius nunc barbariusque locuntur» (§7). Queste notazioni spiegherebbero anche la singolarità della lingua del Nembrot dantesco (si capisce lui solo: essendo l'ideatore della Torre la punizione da lui subita è somma: il suo linguaggio non è comune a nessun altro).



gettura, della stirpe di Sem, il terzo figlio di Noè: da essa ebbe appunto origine il popolo d'Israele, che si servì di quell'antichissima lingua fino alla sua dispersione<sup>30</sup>.

Sappiamo bene che Dante mutò parere circa la lingua originaria dell'uomo nella *Divina Commedia*: mentre, come abbiamo visto dai passi che abbiamo letto, nel *De Vulgari Eloquentia* egli riteneva che l'ebraico fosse la lingua originaria dell'umanità, conservatasi soltanto nel popolo eletto, i cui ascendenti non avevano partecipato alla costruzione della Torre di Babele, nel *Paradiso* invece (si veda il canto, XXVI, l'incontro con Adamo, vv. 124 sgg.) si dice che la lingua di Adamo, nella quale la Divinità si denominava "I", era completamente estinta prima dell'episodio della Torre di Babele. La Chiavacci, III, p. 731, fa riferimento ad una lettera di San Girolamo. Si noti che la nuova concezione espressa da Dante nel *Paradiso* è estranea al Villani (cfr. il brano riferito sopra), conferma, questa, della assoluta originalità della nuova teoria dantesca, della lingua come predisposizione divina, sì, ma costruzione umana.

A proposito della "lingua" di Nembrot il Momigliano, nel suo commento ai vv. 80-81 di questo canto, scriveva:

Tutti i giganti di questo canto tacciono: il grido di Nembrot, più brutto del silenzio, non è che l'introduzione dell'immane inespressezza di questi guardiani del cerchio. Il motivo dominante del canto è appunto questo aspetto di materia enorme e idiota: lo stesso si vedrà nel canto di Lucifero. Tale motivo era già apparso nel mutismo o nel grido incomprensibile di altri guardiani: Pluto, Cerbero, il Minotauro, Gerione; ma trova qui una più compiuta ed evidente espressione.

Opera naturale è ch'uom favella;  
ma così o così, natura lascia  
poi fare a voi secondo che v'abbella.  
Pria ch'ì scendessi a l'infernale ambascia,  
I s'appellava in terra il sommo bene  
onde vien la letizia che mi fascia;

---

30 «Quibus autem sacratum ydiuma remansit, nec aderant, nec exercitium commendabant; sed graviter detestantes, stoliditatem operantium deridebant. Sed hec minima pars quantum ad numerum fuit de semine Sem, sicut conicio, qui fuit tertius filius Noe: de qua quidem ortus est populus Israel, qui antiquissima locutione sunt usi usque ad suam dispersionem» (§8).

e El si chiamò poi: e ciò convene,  
ché l'uso d'i mortali è come fronda  
in ramo, che sen va e altra vene.

(*Inf.* XXXI, 130-138)

La lingua è dono particolare degli uomini, dice Dante nel *De Vulgari Eloquentia*; nella narrazione di *Inf.* XXXI Nembrot ne è privato: si tratta della punizione babelica. Parla una lingua che nessuno comprende<sup>31</sup>.

Dunque, secondo il Dante del *Paradiso*, nella lingua di Adamo il nome della Divinità era «I», e successivamente fu «El». Ma *El* è ebraico, dunque, la lingua unica ai tempi della Torre era l'ebraico e la lingua che parla Nembrot, anche nell'*Inferno*, è una deformazione dell'ebraico (si veda qui sotto, la nota).

Il Fosca nel suo commento sottolinea il legame tra la confusione babelica e la Pentecoste (gli Apostoli parlano la loro lingua e ciascun individuo della multiethnica folla li comprende nella propria lingua: ricostituzione prodigiosa dell'unità del linguaggio)<sup>32</sup>.

Si noti che il motivo dei giganti che la natura non produce più mentre produce elefanti e balene, motivo collegato da Dante con «l'argomento de la mente», si collega ad un tema presente anche nei famosi rimproveri di Beatrice a Dante (*Purg.* XXX): egli era stato maggiormente dotato, rispetto ad altri, intellettualmente e per questo la

31 Secondo uno studioso del primo Novecento (DOMENICO GUERRI, *La lingua di Nembrot*, «Giornale dantesco», a. XIII (1905), quad. II, pp. 56-66, poi in ID., *Di alcuni versi dotti della 'Divina Commedia'*, Città di Castello, Lapi 1908, e ID., *GSLI LIV* (1909), pp. 65-76, col titolo *Il nome di Dio nella lingua di Adamo secondo il XXVI del Paradiso e il verso di Nembrotte del XXXI dell'Inferno*, e ID., *Scritti danteschi e d'altra letteratura antica*, a cura di A. Lanza, Presentazione di G. Pampaloni, Anzio, De Rubeis 1990, pp. 21-37), le parole che Dante mette in bocca a Nembrot "Raphèl mai amècche zabi almi", deriverebbero dalla deformazione di parole ebraiche note al Poeta attraverso la versione di san Girolamo. La CHIAVACCI LEONARDI (nel suo *Commento mondadoriano all'Inferno*, p. 935) sintetizza così questa interpretazione, che accoglie: «Ne risulta questo quadro: raphaim (gigantes) man (quid est hoc?) amalech (populus lambens) zabulon (habitaculum) alma (sancta, secreta). E la traduzione è dunque pressappoco questa: "giganti! che è questo? gente lambisce, tocca, la dimora santa". Il senso corrisponde come si vede al lamento iroso di tutti gli altri custodi infernali, e rende quindi anche più accettabile la proposta».

32 «L'episodio biblico della Torre di Babele è, presso la cultura medievale, molto importante, in quanto è caricato di molteplici significati: a livello generalmente simbolico, la Torre assume sovente la funzione di rappresentare la superbia umana, la confusione, l'incomunicabilità. A livello figurale, l'episodio, evento del Vecchio Testamento, è letto come anticipazione di un basilare evento del Nuovo Testamento: la Pentecoste, la discesa dello Spirito Santo; infatti nel primo caso ha luogo la confusione delle lingue e la dispersione dei parlanti, nel secondo ha luogo, ad opera dello Spirito Santo, la conoscenza contemporanea di tutte le lingue da parte degli Apostoli». (Cito dal *Commento di FOSCA*, online, sito Dartmouth).

sua deviazione era stata più grave.

Non pur per ovra de le rote magne,  
che drizzan ciascun seme ad alcun fine  
secondo che le stelle son compagne,  
ma per larghezza di grazie divine,  
che sì alti vapori hanno a lor piova,  
che nostre viste là non van vicine,  
questi fu tal ne la sua vita nova  
virtualmente, ch'ogne abito destro  
fatto averebbe in lui mirabil prova.

Ma tanto più maligno e più silvestro  
si fa 'l terren col mal seme e non còlto,  
quant'elli ha più di buon vigor terrestre.

(*Purg.* XXX, 109-120)

In *Purg.* V, 112-114 l'associazione di intelligenza, forza e volontà maligna è riferita al diavolo.

Nembrot si sfoghi col corno<sup>33</sup>, dice Virgilio: i vv. 70-75 adottano un linguaggio che mima, per così dire, la stupidità<sup>34</sup> di Nembrot. Parole e registro tonale che si adattano mirabilmente alla sua rozzezza e grossezza.

Il "tremoto" di Efialte (tuoni, terremoti...): 109 «Allor temett'io più che mai la morte».

Secondo il Fosca, i giganti<sup>35</sup>:

---

33 Per il motivo del corno in questo canto si potrebbe pensare ad alcuni luoghi biblici: Daniele 3 [7] «Perciò tutti i popoli, nazioni e lingue, in quell'istante che ebbero udito il suono del corno, del flauto, dell'arpicordo, del salterio e di ogni specie di strumenti musicali, si prostrarono e adorarono la statua d'oro, che il re Nabucodònosor aveva fatto innalzare»: il suono del corno in un contesto antiteistico-idolatrato; *Esodo* 20 [18] «Tutto il popolo percepiva i tuoni e i lampi, il suono del corno e il monte fumante. Il popolo vide, fu preso da tremore e si tenne lontano». (Qui tuoni, corni, elementi presenti anche in *Inf.* XXXI, ma in senso opposto: nel testo biblico, una Teofania; in quello dantesco, tutto all'incontrario, un canto della superbia. La superbia, è stato detto, non ha una collocazione univoca nell'*Inferno*, come, invece, ha nel *Purgatorio*. Nell'*Inferno* questo vizio è "spalmato" un po' dappertutto. È il peccato fondante dell'*Inferno*, quello per cui Lucifero e i suoi furono precipitati in esso, anzi il motivo per cui l'*Inferno* stesso fu fondato cfr. *Purg.* XII, 25 sgg.).

34 Sulla stupidità dei giganti si veda AUG. *De civ. Dei* XV, 23, 4 che rimanda a Bar 3, 26-28 («[...] fuerunt gigantes nominati illi. Qui ab initio fuerunt, statura magna, scientes bellum. Non hos elegit Dominus, neque viam disciplinae invenerunt, propterea perierunt; et quoniam non habuerunt sapientiam, interierunt propter suam insipientiam»).

35 Per ogni studio sui giganti in Dante occorre partire dalle eccellenti voci dell'*Enciclopedia dantesca* a cura di GIORGIO PADOAN: *Giganti, Anteo, Briareo, Fialte*, unitamente alla voce *Raphel mai amecche zabì almi* a cura di ETTORE CACCIA (voci più brevi

Sembrano, per la loro statura, torri disposte intorno al pozzo (la proda è l'orlo circolare del pozzo); paiono ancora minacciati da Giove come accadde nella battaglia di Flegra [...] allorché essi furono fulminati (il tuono è compagno del fulmine: cfr. *Aen.* VI, 580-81). *Metam.* I, 151-155: "Neve foret terris securior arduus aether, / affectasse ferunt regnum caeleste Gigantas / altaque congestos struxisse ad sidera montes. / Tum pater omnipotens misso perfregit Olympum / fulmine et excussit subiectae Pelion Osse" (cfr. *Fast.* V, 35-36; 39-42). L'impressione suscitata dai giganti torreggianti (il verbo torreggiare è usato transitivamente) è simile a quella suscitata dal castello di Monteriggioni (castrum Montis regionis), castello senese in Val d'Elsa costruito nel 1213 come posto di guardia sulla strada per Firenze e poi (fra il 1260 e il 1270) munito di una cerchia di mura lunga quasi mezzo chilometro e coronata da 14 alte torri (*Aen.* X, 121-22: "[...] Miseri stant turribus altis / nequiquam, et rara muros cinxere corona") [...] L'immagine dei giganti come simbolo di ribellione (impotente) è fornita a Dante da una duplice tradizione: quella biblica (la costruzione della Torre di Babele [...]) e quella mitologica (l'assalto al cielo dei figli della Terra, rivoltatisi a Giove). Ma, come ricorda Pézard (il quale amava leggere in chiave squisitamente politica il nostro canto) nella *Commedia* v'è un gigante che non è né biblico né mitologico: esso rappresenta Filippo il Bello, ossia la monarchia di Francia alla quale è asservita la Chiesa (nella figurazione scenica di *Purg.* XXXII, il gigante bacia la meretrice, che simboleggia appunto la Chiesa corrotta). Ciò spiega perché il poeta esegue, nell'esordio del canto, un riferimento all'impero di Carlo Magno (opponendo così il corno di Orlando a quello di Nembrot): "egli fin da ora, senza attendere la fine del Purgatorio, vuole far conoscere questa amara verità: non è più il tempo in cui il re dei Franchi ristabiliva l'Impero strumento della Provvidenza e difendeva la Chiesa contro gli infedeli e gli eretici; ora il re di Francia e i suoi scalzano l'impero, e la Chiesa stessa li aiuta" (A. Pézard, *Le chant des Géants*, in V. Vettori [a cura di], *Lecture dell'Inferno*, Milano, Marzorati, 1963, p. 279) [...]. Come sappiamo Dante è un fervente sostenitore dell'idea imperiale: Arrigo VII rappresentò per lui la grande speranza, colui che avrebbe potuto ricostituire a tutti gli effetti l'Impero abbattendo sia le pretese temporali

della Chiesa sia le disordinate tendenze all'autonomia dei Comuni. Ora, *nell'estate del 1313, Arrigo, che era in Toscana, attaccò Castelfiorentino, ma non osò porre l'assedio a Monteriggioni*<sup>36</sup>; [corsivo mio] quindi in pieno agosto giunse a minacciare Siena, ma il 25 morì senza averla potuta prendere, a dodici miglia di distanza. Come abbiamo visto, Monteriggioni è citato nel canto come termine di paragone visivo per il "torreggiare" dei giganti; ma il castello, scrive Pézard, "raffigura proprio bene la ribellione all'Impero, cosa che Arrigo stesso avvertiva, dato che pochi mesi prima, dopo l'assedio di Firenze, egli aveva fatto rimettere in sesto la vecchia fortezza di Poggibonsi, ben collocata su un'altura di contro a Monteriggioni, a due leghe e mezza, ribattezzandola fieramente Castello Imperiale o Monte Imperiale" (Ivi, pp. 281-82). In tal modo è possibile conferire un significato politico ai vv. 44-45: sono minacciati da Dio li orribili giganti, ossia i nemici dell'Impero, compresi i Fiorentini. Nella medesima prospettiva 'politica', Cecchetti ricorda che l'Alighieri, nella epistola "scelestissimis Florentinis" (1311), afferma che i loro bastioni e torri a nulla serviranno contro la giusta punizione che loro infliggerà l'inviato di Dio<sup>37</sup>.

Noi dal motivo di Monteriggioni in rapporto ad Enrico Imperatore non intendiamo qui ricavare ipotesi di datazione del XXXI dell'*Inferno*.

Se *almi* di *Inf.* XXXI, 67 si riferisce veramente alla "dimora santa" (zabì almi, secondo l'interpretazione delle parole di Nembrot che sopra abbiamo riportata), (vd. Chiavacci, I, 935) allora è indicata la sacralità dell'*Inferno*. Di tale sacralità ho discusso in un precedente studio<sup>38</sup>. «Giustizia mosse il mio alto Fattore; / fecemi la Divina Pote-state, / la Somma Sapienza e 'l Primo Amore. // Dinanzi a me non fuor cose create se non etterne e io eterno duro» (*Inf.* III, 4-8).

Giganti, terremoto, torre: tre temi del canto XXXI, 106-108: «Non fu tremoto già tanto rubesto, / che scotesse una torre così forte / come Fialte a scuotersi fu presto» e 136-140: «Qual pare a riguardar la Caris-senda / sotto 'l chinato, quando un nuvol vada / sovr'essa sì, ched'ella

---

36 Importante: Monteriggioni costituisce l'ultimo avamposto, inviolato, della resistenza ad Arrigo. Ciò costituisce, agli occhi di Dante, motivo di gravissimo disappunto e conferisce ancor più sinistra connotazione agli splendidi vv. 40-45.

37 «Such references seem to indicate that Dante viewed the towers of Monteriggioni as instruments of evil, structures which belonged in Hell as part of the city of Lucifer» (G. CECCHETTI, *Dante's Giant-Towers and Tower-Giants*, «Forum Italicum», 1974, p. 206).

38 PLACELLA, 'Visione', 'viaggio', 'salvezza', 'missione' nella *Commedia*, in *Miscellanea di Studi Danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, a cura di Alfonso Paoletta, Vincenzo Placella, Giovanni Turco, Napoli, Federico & Ardia 1993, pp. 685-723.

incontro penda: // tal parve Antëo a me che stava a bada / di vederlo chinare».

I giganti di Dante costituiscono una riutilizzazione del mito classico, veicolato in particolare da Virgilio e da Lucano (anzi è singolare che il Virgilio dantesco faccia qui quasi menda di non aver scritto lodi di Anteo e ne intesse ora con parole di Lucano). Accostamento della religione classica a quella cristiana, nel riuso del mito pagano e nell'assimilare il Giove dei poeti pagani alla Divinità cristiana (le punizioni inflitte da Giove agli empi giganti vengono trasferite al Dio cristiano). Anteo, l'unico gigante non incatenato, si lascia convincere dalla *captatio* di Virgilio a depositare Virgilio stesso e Dante nel Cocito: l'allettamento della fama terrena che Dante potrà procurargli lo fa muovere. I suoi movimenti vengono paragonati all'albero della nave che viene issato: sempre immagini materiche, come già quella dei giganti-torri (e ancora al movimento di una torre per una scossa di terremoto viene paragonato il terribile fremito di Efialte incatenato, vv. 106-108, e poi alla Garisenda lo stesso Anteo<sup>39</sup>).

Per quanto riguarda Nembrot un recente saggio di Marcello Ciccutto (nella *Lectura Dantis Turicensis*) riprende il tema del Nembrot astronomo, studiato dal grande arabista Richard Lemay<sup>40</sup>.

Il verbo dogare [v. 75] proviene dal sostantivo doga, "striscia di legno (delle botti)", designante anche gli stemmi nobiliari attraversati da una fascia (detti perciò "addogati"); qui ha dunque portata ironica, giacché il corno 'adorna' il gran petto del gigan-

39 Per Dante e la Garisenda cfr. LUIGI BANFI, *Sul sonetto Non mi poriano già mai fare ammenda*, in *Miscellanea di Studi Danteschi in memoria di Silvio Pasquazi*, cit., pp. 53-67. Si veda il testo del sonetto nell'edizione critica DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, vol. 3, *Testi*, Firenze, Le Lettere 2002, pp. 325-331.

40 MARCELLO CICCUTO, *Canto XXXI*, in *Lectura Dantis Turicensis*, a cura di Georges Güntert e Michelangelo Picone, vol. I, *Inferno*, Firenze, Franco Cesati Editore 2000, pp. 437-444. – Mi è grato ricordare che su mia proposta l'allora Istituto Universitario Orientale di Napoli (oggi Università degli Studi di Napoli "L'Orientale") promosse la pubblicazione dell'Edizione critica, a cura del Lemay, del *Liber Introductorii Maioris ad scientiarum Judiciorum astrorum* di ABŪ MA'ŠAR AL-BALĪ [ALBUMASAR], del testo arabo dell'opera e di quello delle due traduzioni latine medioevali, Napoli, Istituto Univesitario Orientale 1995, 9 voll. Le traduzioni latine fecero conoscere, nel Medioevo e oltre, il grande trattato all'Europa (citato, tra gli altri, da Sant'Alberto Magno e da Dante Alighieri). L'immane lavoro, opera di cinquant'anni da parte dell'arabista canadese, fu realizzato specialmente grazie all'alta consulenza della nostra Ordinaria di Filosofia araba Medioevale, prof.ssa CARMELA BAFFIONI e costituisce uno dei monumenti editoriali più alti realizzati dall'Orientale. – Cfr. RICHARD LEMAY, *Le Nemrod de l'«Enfer» de Dante et le «Liber Nemroth»*, «Studi Danteschi», XL (1963), pp. 57-128 e BRUNO NARDI, *Saggi e note di critica dantesca*, Milano-Napoli, Ricciardi 1966, pp. 367-76.

te. [...]. – Il termine *soga* (arc. e dialettale) denota una correggia, o cinta di cuoio (ad essa i cacciatori appendevano il corno, portato a tracolla). Circa l'aggettivo *confusa*, cfr. Gen. 11, 7: "[...] scendiamo a confondere la loro lingua, in modo che non s'intendano più".

(Nicola Fosca, commento online ad *Inf.* XXXI, 73-75)

Nembrot nella tradizione cristiana è gigante, re, cacciatore (per questo porta il corno, che, peraltro, è anche un elemento nel Cammino di Santiago<sup>41</sup>), fondatore di città, costruttore della Torre, astrologo.

*Inf.* XXXI, v. 85, a proposito del secondo gigante, «a cinger lui qual si fosse il maestro»: anche qui nel XXXI dell'*Inferno* (ma v. anche XV, 12) è possibile che ci si riferisca al Maestro divino che dispose le catene intorno al corpo del gigante (85-87). Gabriele Rossetti citava a quest'ultimo proposito, assai opportunamente «Tu vero, Deus deduces eos in puteum interitus [...] Nobiles eorum in manicis ferreis», Salm. 54, 24 e 149, 8, sostenendo che nel luogo dantesco ora citato è troppo ovvio trattarsi di Dio.

Il secondo gigante è Efialte. Per lui la qualifica di superbo è immediata (v. 91: per gli altri sarà rimandata alla cornice dei Superbi nel Purgatorio). Egli è incatenato. Ne aveva parlato Virgilio nell'*Eneide* (VI, 580-84). Dante vorrebbe vedere Briareo (vv. 97-99) ma Virgilio dice che non è il caso: si trova lontano ed è legato ed enorme come Efialte, «salvo che più feroce par nel volto», apprezzamento che fa fremere spaventosamente Efialte. Molto spazio viene dedicato ad Anteo, vv. 100-142, di cui avevano scritto Lucano e lo stesso Virgilio. Questo gigante non partecipò alla battaglia contro Giove, per ragioni di età, ma qui Virgilio lo lusinga dicendo che se Anteo<sup>42</sup> avesse potuto

---

41 Il Cammino di Santiago, con il suo nodo fondamentale di Roncisvalle, è presente nell'opera dantesca dalla *Vita Nuova* alla *Commedia*, poema che è attraversato dai due motivi congiunti del Pellegrinaggio medievale e dell'Esodo biblico, come accenno nei precedenti miei lavori presenti in questa raccolta. – Battaglia di Santa Maria di Valle Rossa, chiama IACOPO ALIGHIERI quella in cui fu ucciso Orlando (Roncisvalle). PALUMBO (p. 289 dello studio qui citato alla nota 10) accosta questa definizione ad una collegiata che si trova dalle parti di Roncisvalle. – Una poesia, intitolata proprio al corno, di ALFRED DE VIGNY, il quale abitava sui Pirenei, vicino a Roncisvalle, rievoca le emozioni legate alla figura di Rolando: «C'est là qu'il faut s'asseoir, c'est là qu'il faut entendre / les airs lointains d'un Cor mélancolique et tendre. / Souvent un voyageur, lorsque l'air est sans bruit, / De cette voix d'airain fait retentir la nuit; / A ses chants cadencés [...] Âmes des chevaliers, revenez-vous encor ? / Est-ce vous qui parlez avec la voix du cor Roncevaux ! Roncevaux ! Dans ta sombre vallée / L'ombre du grand Roland n'est donc pas consolée !» (corsivo mio).

42 «Haec est lucta Hercules cum Antaeo. Hercules dicitur lite gloriosus, id est spiritus. Antaeus contra Deum, id est caro»: THOMAS CIRCESTIENSIS, JOANNES ALGRINUS,

parteciparvi, certamente Giove sarebbe stato sconfitto.

Affabulante la rievocazione della grotta nella quale viveva Anteo (così come quella della solitudine stregata di Manto: *Inf.* XX, vv. 52-93) e il riferimento ai «mille leon per preda» (*Inf.* XXXI, v. 118; si veda Lucano IV, 601 sgg.).

Si ricordi il sonetto di Dante sulla Garisenda<sup>43</sup> con tutta l'avversione mostrata nei confronti di quella torre, perché per guardarla Dante aveva perso la visione della più bella donna di Bologna. Il che dice due cose: il senso di ammirazione mista a spavento nel rimirare le torri (nel nostro canto, Dante credendo di vedere torri, ha timore ricordando quella delle mura della Città di Dite) e aggiunge qualcosa, nel rinominare qui la Garisenda, del negativo contenuto nel sonetto nei confronti della torre.

Terremoto-torre (*Inf.* XXXI, v. 106). Il motivo giganti-torri, prima delineato per il complesso di queste creature, si ripete per ciascuna di esse: Nembrot-Babele; Fialte-torre-terremoto; Anteo-Garisenda.

A proposito dei vv. 133 sgg. si ricordino i mostri trasportatori nell'inferno: Gerione, Anteo<sup>44</sup>.

Circa l'enormità delle proporzioni dei giganti descritti da Dante, in particolare, quelle di Nembrot, il poeta aveva l'autorevolissimo precedente di Agostino, il quale, nel *De civitate Dei*, libro XV, cap. 9 scrive: «le tombe scoperte a causa dell'antichità o dallo straripamento dei fiumi o per altre evenienze convincono gli increduli della grande mole dei corpi perché in esse si resero visibili o da esse caddero ossa di cadaveri d'incredibile grandezza. Ho visto di persona, e non ero solo perché c'erano altri con me, sulla spiaggia di Utica un dente molare di un uomo così grosso che se fosse stato sminuzzato nei limiti dei nostri denti, ci sembrò che se ne potessero tirar fuori un centinaio. Io penso che fosse di un gigante. Infatti, sebbene allora i corpi di tutti fossero di statura molto più grande dei nostri, i giganti superavano di gran lunga tutti. Come in altri tempi e poi nei nostri sono fenomeni rari, ma non mancarono in alcun tempo stature che di molto superavano la misura delle altre»<sup>45</sup>.

---

*Commentaria in Cantica Canticatorum*, PL 206, 574.

<sup>43</sup> Nell'edizione critica delle *Rime* a cura di Domenico De Robertis, alle pp. 325-331 del vol. 3, *Testi*, Firenze, Le Lettere 2002.

<sup>44</sup> «Per i giganti la fonte principale è Lucano, per Nembrot quasi certamente Agostino». «Il contrappasso che colpisce questi grandi superbi è l'esser ridotti all'impotenza fisica, e all'ottenebrazione della mente»: CHIAVACCI-LEONARDI, cit., p. 911. I giganti torneranno in *Purg.* XII, 25-36.

<sup>45</sup> Traduzione della collana Città Nuova, disponibile anche online, all'indirizzo Web <http://www.augustinus.it/italiano/cdd/index2.htm>. Ed ecco il testo originale, in un contesto più ampio: AUG., *De civ.* XV, 9: «Tunc homines magnitudine et aetate eximii



Gli ultimi canti dell'*Inferno* sono portatori di riferimenti ai primordi della storia universale. Il primo superbo, Lucifero, viene scaraventato sulla terra; questa, com'è noto ai lettori di Dante, per il ribrezzo provato al contatto, si ritrae creando un baratro (quello infernale) e Lucifero s'impianta al centro della terra, Lucifero, il "gigante" per eccellenza, dinanzi al quale sono poca cosa i mastodontici giganti del XXXI canto. Ora, secondo l'etimologia, già classica e offerta da Isidoro di Siviglia, presente anche in Brunus Herbipolensis, gigante vuol dire "nato dalla terra": ma chi può dirsi tale più del Lucifero dantesco, con la sua immane fisicità?

A questo punto, riteniamo non inutile offrire una scheda con le occorrenze del lemma "torre" nella *Divina Commedia*. In esso porremo in tutto maiuscolo il lemma (TORRE) e in carattere normale l'omografo (tòrre=togliere).

---

fuerunt. Quamobrem nullus prudens rerum existimator dubitaverit Cain non solum aliquam, verum etiam magnam potuisse condere civitatem, quando in tam longum tempus protendebatur vita mortalium; nisi forte infidelium quispiam ex ipsa numerositate annorum nobis ingerat quaestionem, qua vixisse tunc homines scriptum est in auctoritatibus nostris, et hoc neget esse credendum. Ita quippe non credunt etiam magnitudines corporum longe ampliores tunc fuisse quam nunc sunt. Unde et nobilissimus eorum poeta Virgilius de ingenti lapide, quem in agrorum limite infixum vir fortis illorum temporum pugnans et rapuit et cucurrit et intorsit et misit: Vix illum (inquit) lecti bis sex cervice subirent, Qualia nunc hominum producit corpora tellus, significans maiora tunc corpora producere solere tellurem. Quanto magis igitur temporibus recentioribus mundi ante illud nobile diffamatumque diluvium! Sed de corporum magnitudine plerumque incredulos nudata per vetustatem sive per vim fluminum variosque casus sepulcra convincunt, ubi apparuerunt vel unde ceciderunt incredibilis magnitudinis ossa mortuorum. Vidi ipse non solus, sed aliquot mecum in Uticensi litore molarem hominis dentem tam ingentem, ut, si in nostrorum dentium modulos minutatim concideretur, centum nobis videretur facere potuisse. Sed illum gigantis alicuius fuisse crediderim. Nam praeter quod erant omnium multo quam nostra maiora tunc corpora, gigantes longe ceteris anteibant; sicut aliis deinde nostrisque temporibus rara quidem, sed numquam ferme defuerunt, quae modum aliorum plurimum excederent. Plinius Secundus, doctissimus homo, quanto magis magisque praeterit saeculi excursus, minora corpora naturam ferre testatur; quod etiam Homerum commemorat saepe carmine fuisse conquestum, non haec velut poetica figmenta deridens, sed in historicam fidem tamquam miraculorum naturalium scriptor assumens. Verum, ut dixi, antiquorum magnitudines corporum inventa plerumque ossa, quoniam diuturna sunt, etiam multo posterioribus saeculis produnt. Annorum autem numerositas cuiusque hominis, quae temporibus illis fuit, nullis nunc talibus documentis venire in experimentum potest. Nec tamen ideo fides sacrae huic historiae deroganda est, cuius tanto impudentius narrata non credimus, quanto impleri certius praenuntiata conspiciamus. Dicit tamen etiam idem Plinius esse adhuc gentem, ubi ducentos annos vivitur. Si ergo humanarum vitarum diuturnitates, quas experti non sumus, hodie habere creduntur incognita nobis loca, cur non habuisse credantur et tempora? An vero credibile est alicubi esse quod hic non est, et incredibile est aliquando fuisse quod nunc non est?»  
<http://www.augustinus.it/latino/cdd/index2.htm>.

**TORRE/TORRI TORREggiare, omografo tòrre nella *Comedia*.**

Ricorrenza massima nell'*Inferno*, minima nel *Purgatorio*, zero nel *Paradiso*.

*Inferno*

V 55-57 tòrre (per tòrre il biasmo in che era condotta: Semiramide).

VII 130 venimmo al piè d'una TORRE al da sezzo

VIII 2 al piè de l'alta TORRE

VIII 6 tanto ch'a pena il potea l'occhio tòrre (rima TORRE-porre-tòrre)

VIII 105 non ci può tòrre alcun

IX 36 ver l'alta TORRE a la cima rovente

(il canto VIII, della TORRE, con propaggini nel VII e nel IX e due omografi)

X 91-93 Ma fu' io solo, là dove sofferto / fu per ciascun di tòrre via  
Fiorenza / colui che la difesi a viso aperto

XIX 55-57 Se' tu sì tosto di quell'aver sazio / per lo qual non temesti  
tòrre a 'nganno / la bella donna, e poi di farne strazio?

XXXI 19-21 me parve veder molte alte TORRI

XXXI 19 31-33 non son TORRI ma giganti

XXXI 19 40-42 Monteriggioni di TORRI si corona

XXXI 43-45 TORReggiavan

XXXI 49-51 per tòrre tali essecutori a Marte

XXXI 107 che scotesse una TORRE

XXXIII 46-48 a l'orribile TORRE

*Purgatorio*

V 13-15 sta come TORRE ferma

XVI 94-96 de la vera cittade almen la TORRE

XXVI 106-108 che Letè nol può tòrre né far bigio

Le due occorrenze del *Purgatorio* hanno significato positivo. Anche l'omofono, *tòrre=togliere*, accompagnato dalla negazione, assume senso buono, mentre nell'*Inferno* aveva senso prevalentemente negativo,

talora per il connesso senso di violenza.

Come si può notare dallo schema, le occorrenze di TORRE/TORRI si concentrano, nell'*Inferno*, intorno al canto VIII e all'interno del XXXI, cioè in contesti dove questo lemma presenta connotazioni inquietanti, in canti, dove la torre è un vero *leitmotiv* (rafforzato, forse volutamente, della presenza dell'omografo). Inoltre, il lemma compare, con connotazione sinistra, nel canto XXXIII, nel celeberrimo contesto del Conte Ugolino.

Nel *Purgatorio* esso è usato in una similitudine e poi in accezione metaforica.

*Università degli Studi di Napoli "L'Orientale"*



GIUSEPPE FRASSO

## IL CANTO XXXII DELL'INFERNO\*

Nel canto XI dell'*Inferno* Dante fa illustrare da Virgilio quella che viene definita "struttura morale" del tenebroso regno; ai vv. 52-56 così spiega Virgilio:

La frode, ond'ogne coscïenza è mòrsa,  
può l'omo usare in colui che 'n lui fida  
e in quel che fidanza non imborsa.  
Questo modo di rètro par ch'incida  
pur lo vinco d'amor che fa natura;

cioè: «la frode, colpa che non può non far rimordere la coscienza a chi la commette, in quanto colpa commessa con l'intervento della ragione, può essere operata contro chi si fida e contro chi non si fida (chi non ha nella borsa – *imborsa* 54 – la fiducia); questo ultimo modo (cioè verso chi non si fida), sembra colpire solo il legame naturale che lega un uomo a ogni altro uomo, proprio perché entrambi uomini». E continua (vv. 61-66):

Per l'altro modo quell'amor s'oblia  
che fa natura, e quel ch'è poi aggiunto,  
di che la fede spezial si cria;  
onde nel cerchio minore, ov'è 'l punto  
de l'universo in su che Dite siède,  
qualunque trade in eterno è consunto;

---

\* Per la lettura di questo canto mi sono ampiamente avvalso dei commenti di seguito indicati, imprescindibili presupposti delle mie osservazioni: ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di Umberto Bosco e Giovanni Reggio, Firenze, Le Monnier 1979; ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di Emilio Pasquini e Antonio Quaglio, Milano, Garzanti 1987; ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, I, *Inferno*, Milano, Mondadori 1991 (I Meridiani); ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di Bianca Garavelli, con la supervisione di Maria Corti, Milano, Bompiani 1993; ALIGHIERI, *Commedia*, Revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci 2007. Ho inoltre tenuto presente SAVERIO BELLOMO, *Tra giganti e traditori. Inf. XXXI-XXXII*, in *Esperimenti danteschi*, a cura di Simone Invernizzi, Genova-Milano, Marietti 1820, 2009, pp. 241-51.

parafrasando: «Con l'altro tipo di frode, cioè quello verso chi si fida, si dimentica non solo l'amore naturale, ma anche quello che si genera da situazioni particolari, dove si crea una fiducia particolare (come è quella tra parenti, tra cittadini della stessa città, tra ospiti, tra benefattori e beneficiati); per cui, chiunque tradisce questo rapporto di fiducia, è consumato in eterno, tormentato in eterno nel cerchio che ha minor diametro, il nono, là dove è il punto dell'universo nel quale si trova Lucifero».

Il nono cerchio dunque accoglie coloro che hanno tradito chi si fida; e il nono cerchio è anche l'ultimo dell'*Inferno*, quello in cui è posto Lucifero, sul fondo del pozzo dei Giganti, nel ghiaccio perenne; nel nono cerchio è descritto il tristo buco *sovra 'l qual pontan* (sopra il quale gravano) *tutte le altre rocce* 3 dell'imbuto infernale, quasi separato da un alto muro da ciò che lo precede; e il "tristo buco" necessita, per essere descritto in modo adeguato, di una lingua adatta, rispettosa del precetto della "convenienza"<sup>1</sup>. Ma il poeta, proprio mentre afferma la necessità di una lingua adeguata – evocando, come ha sottolineato Bellomo, *Aen.* VI, 625-27 – dichiara di non disporre di strumenti espressivi adatti a *descriver fondo a tutto l'universo* 8 (con dativo di vantaggio in funzione di specificazione), affidandosi al *topos*, che sarà dominante nel *Paradiso*, della ineffabilità<sup>2</sup>.

Di recente Giorgio Stabile, in *Cosmologia, teologia e viaggio dantesco*, contribuito già apparso con altro titolo nel volume *Dante e la filosofia della natura* (Firenze, SISMEL 2007), ha scritto parole che bene giovano a comprendere l'*incipit*, tutto metalinguistico, di questo canto dell'*Inferno*<sup>3</sup>:

Caratteristica di ogni linguaggio, sia esso formalizzato o solo implicitamente pattuito, è infatti l'ipersensibilità del sistema alle variazioni anche minime di componenti anche minime. Il linguaggio poetico è un tipico esempio di questa ipersensibilità, caratterizzato com'è dalla stretta correlazione tra variazioni delle parti e alterazione del tutto [...]. L'uso mirato del lessico [e degli altri accorgimenti, credo si possa aggiungere, pertinenti l'aspetto formale della lingua] diviene quindi misura della coscienza linguistica, cioè della cultura, dell'autore, il quale

1 *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, I, *Inferno*, cit., *ad loc.*

2 BELLOMO, *Tra giganti e traditori. Inf.* XXXI-XXXII, cit., p. 246.

3 GIORGIO STABILE, *Cosmologia, teologia e viaggio dantesco*, in *L'idea e l'immagine dell'universo nell'opera di Dante*. Atti del Convegno internazionale di studi. Ravenna, 12 novembre 2005, Ravenna, Centro dantesco dei frati minori conventuali 2008, pp. 21-59, in part. p. 24.

quanto più esercita un consapevole dominio sul vasto sistema delle accezioni, tanto più è in grado di commisurarlo alle esigenze del suo sistema di concetti, che è il referente implicito del suo discorso e la ragione che presiede all'organizzazione del testo.

Ora, Dante, dando avvio al canto XXXII, s'accinge a descrivere, nonostante le dichiarazioni di inadeguatezza, il fondo dell'universo – e non solo dell'Inferno – non con variazioni minime, bensì con determinata (seppur raffinatissima) violenza lessicale e rimica. E la violenza formale è inevitabile, perché la materia della quale il poeta s'impegna a dire lo esige: i traditori hanno peccato con scelta consapevole e volontaria, non seguendo l'istinto; meritano dunque di essere posti nel più profondo dell'Inferno, vicino a Lucifero. E per descrivere l'orrore del luogo è necessario che anche la lingua dia piena espressione alle sue potenzialità, con un registro adeguato.

Il poeta dunque dichiara la sua incapacità a usare *rime aspre e chiocce* 1, le uniche adatte nel contesto; come è noto non si tratta di una definizione generica, bensì tecnica; per *aspre* è inevitabile il rimando a *Conv.* IV, II 12-13:

E prometto di trattare di questa materia [Canzone: *Le dolci rime d'amore ch'io solia*: E poi che tempo mi par d'aspettare, / disporrò giù lo mio soave stile / ch'i' ho tenuto nel trattar d'amore; / e dirò del valore, / per lo qual veramente omo è gentile, / con rima aspra e sottile 9-14] con rima aspra e sottile. Per che sapere si conviene che 'rima' si può doppiamente considerare, cioè largamente e strettamente: *strettamente* s'intende pur quella concordanza che nell'ultima e penultima sillaba fare si suole; quando largamente s'intende, [s'intende] per tutto quel parlare che [in] numeri e tempo regolato in rimate consonanze cade [...]. E però dice "aspra" quanto al suono de lo dittato, che a tanta materia non conviene essere leno [...]<sup>4</sup>.

E per *chiocce* il rinvio è a *Inf.* VII, 2, alla voce di Pluto, che il Buti definisce «stridente e rotta» e che, in quel canto, prende forma in rime (intese "strettamente") aspre e rare, come è stato notato da Saccenti e ripreso da Inglese nel suo commento all'*Inferno*<sup>5</sup>, rime, più di recente,

4 ALIGHIERI, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno, 2, Testo, Firenze, Le Lettere 1995 (*Le opere di Dante*, Edizione nazionale a cura della Società dantesca italiana, III), p. 269.

5 ALIGHIERI, *Commedia*, Revisione del testo e commento di G. Inglese, cit., p. 354.

definite “petrose e rare”, da Guido Capovilla<sup>6</sup>.

D'altra parte, Dante in *De vulgari eloquentia* II VII 4-5, chiarendo le prerogative proprie delle parole adatte al volgare illustre, quello che cioè deve essere usato dai poeti ‘tragici’ volgari, presenta le parole che non possono essere accolte in questa variante del volgare:

In quorum numero nec puerilia propter sui simplicitatem ut *mamma* et *babbo*, *mate* et *pate*, nec muliebria propter sui mollitiem, ut *dolciada* et *placevole*, nec silvestria propter austeritatem, ut *greggia* et *cetra*, nec urbana lubrica et reburra, ut *femina* et *corpo*, ullo modo poteris conlocare.

Inoltre indicando, di contro, i vocaboli, che dopo attenta opera di cribratura, restano nel setaccio, Dante, e *contrario*, fornisce un'altra esemplificazione di parole che non possono accedere al volgare illustre, esemplificazione utile nel contesto presente (anche se, ovviamente, la riflessione dantesca – l'ho già sottolineato – si indirizza alla tradizione poetica lirica; d'altro canto è inevitabile guardare alla produzione dantesca nel suo insieme proprio dalla specola della *Commedia*):

Et pexa vocamus illa que, trisillaba vel vicinisima trisillabati, sine aspiratione, sine accentu acuto vel circumflexo, sine *z* vel *x* duplicibus, sine duarum liquidarum geminatione vel positione immediate post mutam [...]<sup>7</sup>.

Ma per tornare all'*incipit* del canto, ci si trova lì dinnanzi a una dichiarazione di inadeguatezza che viene però subito negata *in re*, con la scelta, nelle *rime* intese ora largamente, cioè come componimento in generale, come canto potremmo dire, di un lessico comico fin dal v. 4,

---

6 GUIDO CAPOVILLA, *Rime 'petrose' e rare nella 'Commedia'*, in *Dante e i «pre-danteschi»*. *Alcuni sondaggi*, Padova, Unipress 2009, pp. 113-37. Alcuni cenni anche a *Inf.* XXXIII: pp. 114-15.

7 ALIGHIERI, *De vulgari eloquentia*, a cura di Pier Vincenzo Mengaldo, in ALIGHIERI, *Opere minori*, II, a cura di P.V. Mengaldo et alii, Milano-Napoli, Ricciardi 1979, pp. 3-237, in part. pp. 193-97. Di seguito la traduzione di Mengaldo (del quale si dovrà leggere attentamente anche il commento a questi passi): «Nel novero dei quali non potrai in alcun modo collocare né gli infantili per la loro elementarità, come *mamma* e *babbo*, *mate* e *pate*, né i femminai per la loro mollezza, come *dolciada* e *placevole*, né gli agresti per la loro ruvidezza, come *greggia* e *cetra*, né infine quelli cittadini o leccati o invece scaruffati, come *femina* e *corpo* [...]». «E definiamo ben pettinati i vocaboli trisillabici o molto vicini al trisillabismo, senza aspirazione, senza accento acuto o circonflesso, senza le consonanti doppie *z* e *x*, senza liquide geminate o poste subito dopo una muta [...]».



«io premerei...il suco» che, tra l'altro fa attrito con il termine di tono culto *concetto*, dal v. 5 con il toscanismo crudo *abbo* (unica occorrenza della *Commedia*, in rima con *gabbo* e *babbo*), dai lemmi di colore comico *mamma* e *babbo* al v. 7<sup>8</sup>. E una dichiarazione di inadeguatezza che continuerà, nei fatti, a essere negata per l'intero canto dove si inseguono rime rare e con consonante doppia in uscita (solo qualche esempio: -occe 1 : 3; -icchi 26 : 28 : 30 con voce onomatopeica; -olli 44 : 46 : 48; -ecchi 50 : 52 : 54; -azzi 68 : 70 : 72 intrecciata con -ezzo 71 : 73 : 75; -elle 107 : 109 : 111; -ello 122 : 124 : 126; -ecca 137 : 139 ecc.), versi tronchi (con esso un colpo per la man d'Artù 62; col capo sì ch'i' non veggi'oltre più 64; se tosco sé, ben sai omai chi fu 66), lessico comico (come, oltre le parole già indicate, pecore o zebe 15, rana 31, cicogna 36, becchi 50 – con non casuale prelievo dal mondo animale – péste 79, per calpesti –, cuticagna 97, latrando 105 – e ancora latri 108 – mascelle 107, ecc.) e sintagmi e locuzioni di identica impronta (pigliare a gabbo 7, fitta in gelatina 60, visi cagnazzi 70, gelati guazzi 72, non mi dar più lagna 95, lingua pronta 114, stanno freschi 117, segò... la gorgiera 120, se quella con ch'io parlo non si secca 139, ecc.), proprio quelle rime, “largamente e strettamente” intese, “aspre e chioce” delle quali il poeta denuncia la mancanza. Subito dopo questa dichiarazione di inadeguatezza, a ribadire l'aprirsi di uno spazio nuovo, quasi una cantica entro la cantica che abbraccia i 3 canti finali, il poeta innalza un'invocazione alle Muse, riprendendo un mito, ricordato da Orazio, *Ars poetica*, 394-96 (e trattato da Stazio, *Tebaide* VIII, 232-33; X, 873-77), il mito del poeta Anfione che, solo con il suono della cetra, convinse le pietre del monte Citerone a scendere dal monte stesso e a costruire le mura che cinsero Tebe<sup>9</sup>. Ma l'invocazione automaticamente stabilisce un altro rapporto: come Anfione cinse Tebe di mura, la definì come città, così Dante, novello Anfione, s'accinge a edificare una nuova Tebe, come non casualmente dimostrano le vicende e le pene di alcuni dannati che il poeta metterà in scena e, in particolare, la prima e l'ultima coppia di anime del canto<sup>10</sup>.

Dopo questa complessa e impegnativa introduzione, il poeta si lancia, vv. 13-15, in una *exclamatio*, mossa non dalla crudezza delle pene – delle quali non si è ancora detto – ma dalla efferatezza del

8 In ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di B. Garavelli, cit., *ad vv.* si sottolinea il contrasto tra la locuzione comica «premere il suco» e il lemma, di stile culto, «concetto». Ma si veda anche: ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, cit., *ad loc.* Per *abbo*: *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, I, *Inferno*, cit., *ad loc.*

9 *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, I, *Inferno*, cit., *ad loc.*

10 Ivi, p. 938. Sintetico e efficace: ALIGHIERI, *Commedia*, Revisione del testo e commento di G. Inglese, cit., *ad loc.*

peccato e dall'abiezione dei peccatori, le cui colpe sono note al lettore, almeno in generale, alla luce di *Inf.* XI: «O anime malnate, spregevoli (*mal creata plèbe*, con un singolare collettivo) sopra tutte le altre, che siete nel luogo del quale (o, secondo un'altra interpretazione, *dal quale*<sup>11</sup>) è difficile parlare per il disgusto che genera, meglio sarebbe stato per voi se foste nati pecore o capre, animali, esseri privi di ragione e, dunque, incapaci di peccare con un atto di ragione, come atto di ragione è il peccato del tradimento».

Ma, immediatamente dopo l'esclamazione, il poeta riprende la narrazione, lasciandoci intendere che il gigante Antèo, curvandosi, li aveva deposti molto più in basso dei suoi piedi, poggiati probabilmente su un alto gradino<sup>12</sup>; Dante, mentre guarda *ancora a l'alto muro* 18, ode una voce – nell'*Inf.* i primi contatti con i dannati o i loro custodi sono, nella più parte dei casi, uditivi<sup>13</sup> – che lo invita a procedere con attenzione così da non calpestare le teste *de' fratei miseri lassi* 21. Il sintagma *fratei miseri lassi* ha dato adito a diverse interpretazioni; alcuni hanno voluto vedere un rimando ai due fratelli Alberti dei quali Dante dirà più avanti, ma l'espressione pare contraddittoria con la ferocia dimostrata dai due fratelli, l'uno nei confronti dell'altro<sup>14</sup>; altri, come Bosco e Reggio, secondo me in modo più convincente, hanno pensato che l'espressione valga «fratelli anche tuoi», in quanto uomini, vivi o morti che siano<sup>15</sup>; infine si è pure pensato di intendere *fratei*, con valore generico di gruppo, così come *famiglia* a *Inf.* XV, 22: *così adocchiato da cotal famiglia*, cioè le schiera dei sodomiti<sup>16</sup>.

Comunque sia, è la voce anonima che induce Dante, inteso a guardare l'alto muro, a prendere consapevolezza di quanto lo circonda: *un lago che per gelo / avea di vetro e non d'acqua sembiante* 23-24; è Cocito, il cui nome non viene fatto (anche se Virgilio – *Inf.* XXXI, 123 – aveva chiesto a Anteo di portarli *dove Cocito la freddura serra*), Cocito dove convergono le acque degli altri tre fiumi infernali, Acheronte, Stige e Flegetonte, ma che, essendo posto nel fondo dell'Inferno, non può scorrere, ma dilaga a formare uno stagno – i *Cocytus stagna* di *Aen.* VI

11 ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, cit., *ad loc.*

12 La precisazione sulla collocazione di Anteo in ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di B. Garavelli, cit., *ad vv.* 13-21.

13 ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di B. Garavelli, cit., *ad vv.* 22-24.

14 ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, I, *Inferno*, cit., *ad loc.*

15 ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, cit., *ad loc.*

16 ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di B. Garavelli, cit., *ad vv.* 13-21. La Garavelli avanza anche l'ipotesi che l'espressione possa «avere lo stesso valore ironico e sarcastico del *sì fatta famiglia* di *Inf.* XXX, 88, usato con disprezzo davvero fuori luogo da maestro Adamo per i falsatori di cui lui stesso condivide la condizione».

323 –, uno stagno le cui acque sono congelate per l'eternità, e gelate per il vento che è generato dal moto delle ali di Lucifero<sup>17</sup>. Facile rinviare per lo spettacolo che si apre davanti agli occhi di Dante alle *Petrose*, in particolare a *Io son venuto*, dove, ai vv. 59-61, Dante dice: *la terra fa un suol che par di smalto, / e l'acqua morta si converte in vetro / per la freddura che di fuor la serra*<sup>18</sup>.

Dante divide in quattro zone questo lago gelato: Caina per i traditori dei parenti; qui i dannati hanno la testa fuori del ghiaccio, possono piegarla verso il basso, così che le lacrime fluiscono in giù; Antenora per i traditori politici (canti XXXII-XXXIII); i dannati, pur avendo la testa fuori del ghiaccio, non potrebbero chinarla e le lacrime che sgorgano dagli occhi, subito gelando, formerebbero una crosta vitrea sugli occhi medesimi; tuttavia, secondo un recente esegeta, il fatto sarebbe contraddetto dal v. 105<sup>19</sup>; a meno che non si voglia vedere – così almeno mi pare – nell'abbassare gli occhi da parte del dannato lì descritto un suo estremo sforzo per sfuggire al riconoscimento da parte di Dante e non una situazione di stato perenne; Tolomea per i traditori degli ospiti (canto XXXIII), dove solo il viso dei dannati emerge dal ghiaccio; infine Giudecca per i traditori dei benefattori (XXXIV): i dannati sono del tutto sepolti nel ghiaccio e traspaiono *come festuca in vetro* (XXXIV 12). Si potrebbe dire che vi è, insomma, una sorta di *climax* ascendente nella durezza della pena passando da una zona all'altra (o, se non altro, da Caina e Antenora, a Tolomea e a Giudecca). Ma perché domina il ghiaccio, là dove Lucifero è ficcato? Il lago di ghiaccio pare opporsi al lago di luce di *Par.* XXXIII, 100-114<sup>20</sup>; inoltre mi sembra che una spiegazione chiara si ricavi da *Par.* XXXIII, 7-8; S. Bernardo dice alla Vergine: *Nel ventre tuo si riaccese l'amore, / per lo cui caldo ne l'eterna pace / così è germinato questo fiore*; nel ventre della Vergine si è riacceso nuovamente l'amore tra Dio e l'uomo e grazie al caldo di questo amore è fiorita nella pace eterna del Paradiso la rosa dei beati. L'amore è calore, ma Lucifero è la negazione dell'amore, dunque è negazione del calore, cioè è gelo. Si noterà che, nel canto, alcune anime guardano verso il basso, negando ciò che è proprio dell'uomo, cioè guardare verso il cielo, a indicare la loro non appartenenza, dato il peccato commesso, al consorzio umano: forse anche a

17 La memoria virgiliana è ricordata in: ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di B. Garavelli, cit., ad vv. 22-24.

18 ALIGHIERI, *Rime*, edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo 2005, 9 (C). Per il clima "petroso" dell'ultimo cerchio dell'*Inf.* si veda la bibl. indicata in ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di B. Garavelli, cit., ad vv. 1-6.

19 BELLOMO, *Tra giganti e traditori. Inf. XXXI-XXXII*, cit., p. 247.

20 ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, I, *Inferno*, cit., ad v. 23.

questo si dovrà la notevole presenza, nel canto, di riferimenti agli animali (*becchi, rana, cicogna, latrare* ecc.)<sup>21</sup>.

Dante, dunque, vede un lago coperto di uno strato di ghiaccio tale che, per instaurare una similitudine adeguata a illustrarne le caratteristiche, il poeta si muove dal Danubio al Don, evocati secondo i nomi antichi o vicini all'originale, all'Italia: «Non il Danubio (*Danoia* 26 dal lat. *Danuvius*) in Austria (*Osterlicchi* 26, da ted. Oesterreich, instaurando così una rima con *Tambernichchi* 28: *cricchi* 30), non il Don (*Tanai* 27, dal lat. *Tànaïs*) sotto il freddo cielo settentrionale produssero, nell'inverno (*di verno* 26), un così spesso strato di ghiaccio sopra le loro acque fluenti, come era quello che si presentava davanti ai miei occhi; che se vi fosse caduto sopra il monte Tambura o il Pania (*Pietrapana* dal lat. *Petra Apuana*), entrambi rilievi della Versilia, non avrebbe scricchiolato (*fatto cricchi* con onomatopea, in rima) neppure l'orlo». E dentro questo lago, Dante personaggio può vedere, all'inizio, una distesa di teste, solo teste (forse con rimando alla pena della decapitazione, riservata ai traditori politici, come rammenta Bellomo, pena evocata a v. 120<sup>22</sup>); dice il poeta: «come stanno le rane col muso fuori dell'acqua, nei mesi estivi (*quando sogna / di spigolar sovente la villana* 32-33, cioè in una stagione durante la quale la temperatura è opposta a quella di Cocito<sup>23</sup>), così quelle anime, illividite dal freddo, erano immerse nel ghiaccio fino al volto (*insin là dove appar vergogna* 34), battendo i denti e emettendo lo stesso rumore che fanno le cicogne col becco» (è lo «stridore di denti» del Vangelo – per es. *Matteo* 13, 50 e *Matteo* 22, 13 – disumanizzato nel verso della cicogna). Ognuna di esse tiene il viso rivolto verso il basso e il freddo che le tormenta si manifesta attraverso la bocca ('il battere i denti', che, tra l'altro appare essere l'unico rumore percepibile nella Caina); attraverso gli occhi che lacrimano si palesa invece la sofferenza della dannazione (*il cor tristo* 38, le lacrime non sono di pentimento, perché altrimenti le anime non sarebbero nell'Inferno; altri esegeti pensano che il *cor tristo* si palesi con il tenere lo sguardo abbassato<sup>24</sup>).

E solo a questo punto, a prescindere della voce anonima, quasi "voce fuori campo", che ha permesso a Dante poeta di dare avvio alla descrizione di Cocito, Dante poeta mette in scena i primi personaggi del canto; un canto, merita sottolinearlo, molto affollato (qualche presenza è addirittura anticipata fin dal canto V 107, quella cioè di

21 BELLOMO *Tra giganti e traditori. Inf. XXXI-XXXII*, cit., p. 248.

22 Ivi, p. 247.

23 ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di B. Garavelli, cit., ad vv. 31-36.

24 Le diverse proposte interpretative in: ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, I, *Inferno*, cit., ad v. 38.

Gianciotto, marito di Francesca: *Caina attende chi a vita ci spense*<sup>25</sup>), ma con pochissima azione – le anime dannate sono prigioniere del ghiaccio, dunque non possono compiere gesto alcuno, se non quello limitatissimo di alzare o abbassare la testa e alcune – quelle non sepolte nel ghiaccio – di usare la bocca per parlare o, in un caso, per fare altro; l'unico che può compiere dei gesti è Dante e, di fatto, quasi tutte sue sono le azioni che vengono compiute –, ma un canto nel quale l'assenza d'azione è compensata dal suono delle voci nell'assoluto silenzio che domina Cocito: voci di alcuni dannati e la voce del pellegrino. Vale la pena osservare che, dopo la complessa introduzione, il canto si distende in una struttura direi quasi speculare: nella Caina si hanno, all'inizio, due dannati legati nella condanna, poi Mordret (personaggio del ciclo bretone, il traditore di Artù), Focaccia de' Cancellieri, Sassol Mascheroni, Carlino e Camiscione de' Pazzi che interloquisce con Dante, rendendo noti i nomi dei dannati e che, evocando appunto Carlino de' Pazzi, crea il raccordo con l'Antenora; nell'Antenora Bocca degli Abati, che a sua volta interloquisce con Dante in una tenzone violenta, e che palesa i nomi degli altri dannati (Buoso da Duera, Tesauo di Beccheria, Giovanni de' Soldanieri, Gano – personaggio carolingio, traditore di Carlo Magno, il traditore per eccellenza nell'immaginario collettivo medievale –, Tebaldello); a sé stanno altri due dannati che sono posti a chiusa del canto<sup>26</sup>.

Ma torniamo al testo. «Dopo che ebbi guardato intorno per un certo tempo, vidì lì, vicino a me (*volsimi a' piedi* 41), dice Dante personaggio, due così uniti che i loro capelli si confondevano (stavano cioè uno di fronte all'altro con i visi abbassati) e io chiesi loro chi fossero. Essi piegarono all'indietro i colli e, dopo che ebbero rivolto gli sguardi verso di me (*li visi a me eretti* 45), i loro occhi pieni di lacrime all'interno, gocciarono fino alle labbra e il gelo raggelò le lacrime agli occhi e li sbarrò (secondo altri esegeti: "e il gelo indurì le gocce di pianto ai due fratelli e li inchiodò l'uno all'altro"<sup>27</sup>; ma mi convince di più la prima interpretazione anche alla luce di XXXIV, 94-99). Mai una spranga di ferro tenne inchiodato così forte un pezzo di legno con un altro; e essi, come due caproni, cozzarono, tanta fu la rabbia che li invase».

Il nome dei due dannati non è stato però proferito; è un'altra anima dell'Inferno, alla quale il gelo ha fatto perdere le orecchie (*E un*

25 ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di B. Garavelli, cit., *ad vv.* 37-42.

26 In ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, I, *Inferno*, cit., p. 940, si parla di uno «schema di chiasmo».

27 ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, cit., *ad loc*; lì chiaramente illustrate le due posizioni, con, in più, anche quella del Porena.

*ch'avea perduti ambo gli orecchi* 52), che, pur tenendo il viso rivolto verso il basso, si rivolge a Dante chiedendogli perché li guardi con tanta insistenza (*in noi ti spècchi* 54, dice l'anima, probabilmente con riferimento anche al ghiaccio della Caina, luogo però, come tutto l'Inferno, a eccezione del Limbo, d'ogni luce muto) e, senza attendere risposta, non solo chiarisce subito, seppur in codice (*la valle onde Bisenzio si dichina / del padre loro Alberto e di lor fue* 56-7)<sup>28</sup>, chi furono i due dannati inchiodati dal ghiaccio, cioè Napoleone e Alessandro Alberti che, come i fratelli tebani Eteocle e Polinice, si uccisero a vicenda, ma anche garantisce che nessuno è più degno di loro di essere *fitto in gelatina*. La locuzione, come sosteneva già il Buti, rimanda al mondo animale (*come li polli in gelatina*, dice l'antico commentatore)<sup>29</sup>. In verità, nell'italiano antico, la forma 'in gelatina' equivale a "nel ghiaccio", come "a caldino/a" equivale a "al sole"<sup>30</sup>. Forse dunque il riferimento visto dal Buti non è così stringente. «Nessuno è più degno di loro di trovarsi in quel luogo, continua il dannato; non Mordret (che viene peraltro considerato, come Gano più avanti, non personaggio letterario, ma personaggio reale «nella logica del poema», come sottolinea la Garavelli<sup>31</sup>) che fu trafitto con la lancia da Artù (attraverso la ferita – così racconta la *Historia di Lancialotto del Lago*, volgarizzamento dell'*Histoire de Lancelot du Lac* – passò un raggio di sole che dissolse la sua ombra: *non quelli a cui fu rotto il petto e l'ombra* 61)<sup>32</sup>; non Vanni dei Cancellieri, detto Focaccia, che uccise Sinibaldo de' Cancellieri, di fazione avversa, nera, ma suo congiunto; e nemmeno questo, continua il dannato, che, standomi davanti mi impedisce di vedere; si chiamò – proseguì – Sassol Mascheroni e, se tu sei toscano, sai bene chi fu».

In effetti, come dice l'Anonimo fiorentino, per tutta Toscana si parlò dell'omicidio commesso da Sassol che uccise il figlio giovinetto di uno zio per impossessarsi dell'eredità<sup>33</sup>. Infine l'anima svela se stessa: in modo brusco, per tagliar corto (*E perché non mi metti in più sermoni* 67, «perché non continui a farmi parlare», quasi che parlare aumentasse il tormento) dichiara di essere Camiscione de' Pazzi ma, aggiun-

28 Il rilievo in ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di B. Garavelli, cit., *ad vv.* 52-60.

29 ALIGHIERI, *Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Commedia...*, pubblicato per cura di Crescentino Giannini, 3 vv., Pisa, Nistri 1858-62; I, 1958, *ad loc.* Ricordato nell'esegesi e, da ultimo, in BELLOMO *Tra giganti e traditori. Inf. XXXI-XXXII*, cit., p. 250.

30 SALVATORE BATTAGLIA, *Grande Dizionario di Lingua Italiana*, II, Torino, Utet 1961, s.v. Caldino.

31 ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di B. Garavelli, cit., *ad vv.* 61-66.

32 *Ibid.*

33 ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, I, *Inferno...*, *ad loc.* e anche: ALIGHIERI, *Commedia*, Revisione del testo e commento di G. Inglese, cit., *ad loc.*

ge, ben presto mi raggiungerà Carlino de' Pazzi (è un suo congiunto) la cui colpa farà passare in secondo piano la mia. Carlino infatti si macchiò di tradimento politico, una colpa che Dante ritiene più grave di quella del tradimento dei parenti: ed è proprio a questo punto, con la conclusione del discorso di Camiscione, che dalla Caina si passa all'Antenora.

Terminato dunque il discorso di Camiscione de' Pazzi, il poeta vede una quantità infinita (*mille* 70 con il solito valore di quantità illimitata) di volti resi *cagnazzi* dal freddo, cioè del colore che è proprio della carne congelata, un colore scuro, bluastro con striature di verde (il lemma è un *apax* dantesco), tali da ingenerargli, ora e in futuro, disgusto e terrore delle acque gelate (*de' gelati guazzi* 72)<sup>34</sup>; e mentre procede verso il centro al quale inclina ogni peso dell'universo (dunque Dante sta procedendo in discesa), tremando all'eterno gelo (*rezzo*, in origine, data l'etimologia da \*AURIDIARE, significa 'soffio d'aria fresca'<sup>35</sup>), se per volontà inconscia (che presto diverrà consapevole), o per disegno provvidenziale (destino) o per caso (ma la fortuna è ministra della volontà divina: cfr. *Inf.* XV, 46, *qual fortuna o destino*), passeggiando fra quelle teste – racconta Dante personaggio – ne colpì una con il piede<sup>36</sup>.

La reazione del colpito è immediata: «Perché mi calpesti?» – e immediato va il ricordo al *Perché mi schiante* di *Inf.* XIII, 33, come ricordano unanimi gli esegeti – «se tu non vieni a aumentare la punizione che mi spetta per Montaperti, perché mi tormenti?». Il nome di Montaperti, che parrebbe quasi sfuggito dalle labbra del dannato, provoca un repentino mutamento nell'atteggiamento di Dante il quale, fino a quel momento, aveva rivolto la parola solo ai fratelli Alberti, senza averne risposta, e, a sua volta, non aveva risposto nulla alla domanda di Camiscione de' Pazzi (*Perché cotanto in noi ti specchi?* 54). Dante si rivolge a Virgilio, invitandolo a aspettarlo un momento, fino a che non abbia risolto un dubbio circa il dannato che lo ha apostrofato; poi – continua – potrà fargli fretta quanto vorrà. Virgilio si ferma; la scena che seguirà, in certo senso affine allo scontro che ha opposto Mastro Adamo a Sinone e che ha provocato l'irritazione di Virgilio per l'interesse mostrato da Dante (XXX, 130-35), non genera in questo caso

34 Per l'etimologia, discussa, di "guazzo": MANLIO CORTELAZZO – PAOLO ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 2/D-H, Bologna, Zanichelli 1980, s.v.

35 CORTELAZZO – ZOLLI, *Dizionario etimologico della lingua italiana*, 4/ O-R, Bologna, Zanichelli 1985, s.v.

36 ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di B. Garavelli, cit., ad vv. 70-78; ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, I, *Inferno*, cit., ad loc. Più neutro: ALIGHIERI, *Commedia*, Revisione del testo e commento di G. Inglese, cit., ad loc.

nessuna reazione nel poeta antico, quasi che il comportamento di Dante sia giustificato dal misfatto commesso dal dannato e quasi che Dante agisca come guidato da una volontà provvidenziale. Dante, rivolgendosi all'anima che ancora imprecava con parole irose, inizia con lei un dibattito costruito come una tenzone, con ripresa, da un intervento all'altro, delle parole dell'intervento precedente (tecnica del "rinfaccio"), tenzone che, come dicevo, richiama quella tra Mastro Adamo e Sinone<sup>37</sup>: *Qual se' tu che* 87; *Or tu chi se'* 88; *si che se fossi vivo, troppo fora* 90; *Vivo son io* 91; dunque, parafrasando: «Chi sei tu che mi sgridi?» (altrui *con valore di oggetto*); «Chi sei invece tu che cammini per l'Antenora colpendo a un altro (altrui *vale 'a me'*) le gote, così che, anche se tu fossi vivo, sarebbe troppo» (*l'esegesi si divide su questo punto*)<sup>38</sup>; «Io sono vivo, e se chiedi di essere ricordato, ti può essere gradito che io registri il tuo nome tra gli appunti del mio viaggio, scritti nella memoria» (*tra l'altre note* 93).

Sostiamo un attimo; Dante qualcosa deve aver già intuito su quell'anima: l'evocazione di Montaperti deve averlo messo sull'avviso. Di certo Dante sa che il dannato si è macchiato di tradimento e la sua proposta di farne memoria *tra l'altre note* 93 non dice certo il modo in cui il poeta intende ricordarlo; pare che Dante abbia respirato un po' l'aria di Cocito e, in certo senso, si provi a lusingare con una mezza verità – cioè quasi un mezzo tradimento – l'anima<sup>39</sup>. Ma il dannato, sul quale le lusinghe poco contano, preferisce che la sua memoria sia sepolta per sempre e risponde con durezza (vv. 94-96): «Desidero proprio il contrario; levati di qui, dunque, e non darmi più fastidio, dal momento che quaggiù (*per questa lama*, 96, questo specchio di acque ghiacciate) le tue lusinghe servono proprio a poco (*ché mal sai lusingar per questa lama* 96)». Visto che le parole non hanno effetto, Dante, con una violenza della quale non ha mai dato prova prima, ma che è proporzionata all'efferatezza della colpa, lo afferra per la collottola e lo minaccia: «Ti converrà (*El converrà* 98, con *El* pleonastico) dirmi il tuo nome, o sulla testa (*qui su* 99) non ti resterà un solo capello». E quell'altro, di risposta, vv. 100-02: «Anche se mi strappi i capelli, non ti dirò chi sono, né che te lo farò vedere in altro modo, anche se tu mi fai sentire il peso della tua mano che mi strappa i capelli» (secondo altri: «mi rovini addosso con tutto il peso del tuo

37 Il rilievo è comune nell'esegesi dantesca. Per il "rinfaccio": ALIGHIERI, *Commedia*, Revisione del testo e commento di G. Inglese, cit., *ad loc.*

38 ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di E. Pasquini e A. Quaglio, cit., *ad loc.*, con indicazione della doppia proposta esegetica.

39 ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di B. Garavelli, cit., *ad vv.* 85-93 sottolinea come «l'intenzione di Dante sia molto meno lusinghiera di quanto voglia far credere».



corpo»<sup>40</sup>). Di fronte al cocciuto e sprezzante silenzio, al suo “latrare”, accompagnato dal chinare della testa per nascondere il volto (*latrando lui* [abl. ass.] *con gli occhi in giù raccolti* 105), Dante afferra il dannato per i capelli (attorce le mani ai capelli, per far più forza) e gliene aveva già strappati parecchi mentre il dannato latrava come un cane, quando un altro gridò (vv.106-108): «Che hai, Bocca? Non ti basta battere i denti, devi anche latrare come un cane? che diavolo ti piglia?». Come è noto, il dannato è Bocca degli Abati, che, militando nella cavalleria fiorentina, alla battaglia di Montaperti, mentre Manfredi attaccava le truppe guelfe di Firenze, mozzò la mano di Jacopo de' Pazzi che reggeva le insegne della città, e provocò lo sbandamento della cavalleria guelfa e la conseguente sconfitta. La rotta di Montaperti segnò la disfatta dei guelfi in Italia (Brunetto Latini, per esempio, restò esule, dopo il 1260, in Francia per sei anni) che si ripresero solo nel 1266, dopo la battaglia di Benevento. Ma Dante ormai non ha bisogno di sentire altro; e anche il suo modo di esprimersi cambia; non si adegua più a quello del traditore per cercare di strappargli qualche notizia; ora si rivolge a lui dicendogli che riporterà sulla terra, a titolo di disonore, le vere notizie su di lui (*Omai, diss'io, non vo' che più favelle / malvagio traditor; ch'a la tua onta / io porterò di te vere novelle* 109-11). Ma Bocca che fino a quel punto pareva non volesse dir nulla, ora, pur invitando, con immutata protervia e con lessico adeguato<sup>41</sup>, Dante a andarsene e a raccontare quello che gli pare, Bocca, dicevo, non si trattiene dall'indicare quelli che gli stanno attorno, tradendo – è *communis opinio* degli esegeti –, lui tradito, altri traditori. «Non dimenticarti di menzionare – dice –, se uscirai da qui, quello che poco fa ha avuto la lingua così pronta nello svelare il mio nome. Potrai dire che là, dove i peccatori stanno freschi 117 (di tono ironico e vendicativo; secondo il Fanfani da qui sarebbe derivata l'espressione *star freschi* a indicare l'“essere nei guai”<sup>42</sup>), hai visto Buoso da Duera che sconta il denaro (*argento* 115, con francesismo non casuale: *argent*) ricevuto dagli Angioini (perché non contrastasse, presso Parma, il loro esercito, come invece aveva pattuito di fare con Manfredi); e se ti si chiedesse chi vi era d'altri, sappi che hai da lato Tesauro dei Beccheria, al quale Firenze tagliò il collo (*segata la gorgièra* 120; *gorgièra*, altro francesismo, indica la parte dell'armatura che protegge la gola) perché, legato papale, dopo aver scacciato i ghibellini da Firenze, trattò segretamente

40 ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, I, *Inferno*, cit., *ad loc.*

41 Lo si ricorda: ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, I, *Inferno*, cit., *ad loc.*

42 ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, cit., *ad loc.*

con loro, tradendo il pontefice, per il loro rientro<sup>43</sup>; e più in là penso ci sia Gianni Soldanieri che, ghibellino, alla morte di Manfredi passò tra le file guelfe, assieme a Gano e a Tebaldello Zambrasi, faentino, ghibellino, che però, per vendicarsi dei Lambertazzi, ghibellini bolognesi, aprì le porte della città ai Geremei anch'essi bolognesi, ma guelfi».

*Noi eravam partiti già da ello* 124: nessun'altra parola per indicare il congedo da Bocca degli Abati, lasciato lì, lui che non voleva rivelarsi, con la sua serie di nomi, proditoriamente enunciati, sulle labbra. Lo stacco è violento e probabilmente serve al poeta vuoi per ribadire il suo disprezzo per Bocca, vuoi per preparare il drammatico incontro, narrato con stile tragico nel canto XXXIII, a iniziare dalla citazione virgiliana dei vv. 4-5, con il conte Ugolino della Gherardesca, incontro che, d'altra parte, incomincia qui, al canto XXXII e incornicia, in chiusura, come l'episodio dei fratelli Alberti in apertura, la nuova e ben più terribile Tebe dentro la quale il poeta ci ha portati<sup>44</sup>.

Dunque Dante personaggio racconta che si erano allontanati da lui (*ello*, cioè Bocca degli Abati, nell'italiano antico pronome usato per i complementi indiretti<sup>45</sup>) quando vide due insieme congelati in una buca, così che il capo dell'uno stava sopra quello dell'altro come un cappello; e con la stessa avidità con cui l'affamato mangia il pane, così quello che stava sopra (*sopran* 128) addentava l'altro, là dove il cervello si connette alla colonna vertebrale; non diversamente da come Tideo, nel suo odio feroce, rose il cranio (*le tempie* 131 sarà sineddoco) al tebano Menalippo, così faceva quello che stava sopra del teschio e del cervello di chi gli stava sotto. Allora dissi (vv. 133-39): «O tu che, con un gesto così disumano, mostri odio verso colui che divorì, dimmi perchè fai ciò, [e dimmelo] a questo patto che, se tu hai una fondata ragione per lamentarti di lui, conoscendo io chi voi siete e la sua colpa, nel mondo terreno io te ne compensi, se la mia lingua non si secca» (espressione di varia interpretazione quest'ultima: "se la lingua non mi si secca per l'orrore", oppure "se la mia poesia continuerà a vivere". Ma forse la spiegazione più convincente sta nell'intendere la locuzione *non si secca* con il valore popolaresco – ci sarà anche l'eco del Salmo 136, 6: *Adhaereat lingua mea faucibus meis, si non meminero tui*: 'la mia lingua si attacchi al mio palato se non mi ricorderò di te'<sup>46</sup> –, di

43 I francesismi sono sottolineati già in: ALIGHIERI, *La Divina Commedia*, a cura di U. Bosco e G. Reggio, cit., *ad loc.*

44 ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, I, *Inferno*, cit., p. 938; BELLOMO, *Tra giganti e traditori*. Inf. XXXI-XXXII, cit.

45 Lo nota la Garavelli (ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di B. Garavelli, cit., *ad vv.* 124-29).

46 BELLOMO, *Tra giganti e traditori*. Inf. XXXI-XXXII, cit., p. 247.

‘non mi si secca per il freddo e dunque mi cade’, interpretazione coonestata dall’insieme di lessico e locuzioni comiche del canto). Dante stabilisce un patto – è l’unica volta – con un dannato, ma il patto è anche tecnicamente lo snodo fondamentale per stabilire una «solida continuità narrativa» tra i due canti, questo e il successivo, come ha sottolineato Bianca Garavelli<sup>47</sup>. E proprio nella prospettiva di questa continuità narrativa, varrà la pena anche notare come sia dominante in questi versi il riferimento al cibo e al mangiare (e come *‘l pan per fame si manduca* 127, *denti* 128, *rose* 130, *mangi* 134 e implicitamente, la *‘lingua’* 139), riferimento che colora di una tinta ancora più drammatica l’ambiguo verso 75 del canto seguente: «poscia, più che il dolor, poté il digiuno»<sup>48</sup>.

Università Cattolica, Milano

---

47 ALIGHIERI, *La Commedia*, a cura di B. Garavelli, cit., *ad vv.* 133-39.

48 BELLOMO, *Tra giganti e traditori. Inf. XXXI-XXXII*, cit., pp. 250-51.



SAVERIO BELLOMO

## IL CANTO XXXIII DELL'INFERNO

Assieme all'episodio di Francesca, quello di Ugolino conobbe un successo, iniziato nel Trecento e che perdura tutt'oggi, superiore a qualunque altro della *Commedia*, e non solo in Italia<sup>1</sup>. La sua grande fama, se esime dall'indugiare in molte ovvie informazioni reperibili in qualunque buon commento dei molti in circolazione, ha comportato una particolare attenzione da parte della critica, che ha dato origine a una bibliografia davvero imponente e prestigiosa, all'interno della quale spicca il nome di Francesco De Sanctis<sup>2</sup>. E questo costituisce un problema per l'ultimo esegeta, che da una parte cerca di liberarsi dall'influenza dell'interpretazione precedente, dall'altra teme di opporvisi per il solo narcisistico gusto di dire qualcosa di nuovo e di diverso. Così, conteso tra Scilla e Cariddi nello sforzo di rileggere il canto con occhi nuovi e senza preconcetti, sarà opportuno ripartire dal testo e dal contesto e rimanerne strettamente ancorati.

Limitero la mia lettura al solo episodio di Ugolino, la cui estrapolazione è giustificata da un inusitato isolamento che lo pone in particolare rilievo. Esso è infatti incorniciato tra altri due episodi in cui Dante-personaggio si è impancato a giustiziere, nel canto XXXIII di Bocca degli Abati e nel seguente di frate Alberigo, e tra due notazioni itinerari anche formalmente simili: *Noi eravam partiti* (XXXII, 124) e *Noi passammo oltre* (v. 91). L'introduzione della narrazione è riservata però all'inizio del canto, luogo come di consueto rilevato, ove compare in primo piano e in primissima posizione *la bocca*, che, in quanto mangia e rode prima di parlare, dà l'avvio al *leitmotiv* che trama il canto per intero, che è l'idea del pasto, fatto o mancato, significativamente col-

---

1 Mi riferisco in particolare al rifacimento che ne fece Chaucer, per cui cfr. PIERO BOITANI, *Due versioni di una tragedia: Ugolino e Hugelyn*, in *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna, Il Mulino 1992, pp. 43-92.

2 FRANCESCO DE SANCTIS, *L'Ugolino di Dante* [1869], in *Lezioni e saggi su Dante*, a cura di S. Romagnoli, Torino, Einaudi 1967<sup>2</sup>, pp. 681-704. La bibliografia indicata è solo quella funzionale alla trattazione: ulteriori indicazioni sono facilmente reperibili nella *Bibliografia dantesca*, aggiornata costantemente, consultabile all'indirizzo web: <http://domino.leonet.it/sdi/bibliografia.nsf>.

legato, nell'infernale rovesciamento dei valori, alla morte anziché alla vita: la fame uccide Ugolino e un banchetto, agape inversa, è fatale alle vittime di Alberigo e Branca Doria.

Il sistema rimico sottolinea invece la particolarità del racconto vero e proprio, in quanto le rime aspre e rare del canto XXXII (ben cinque rime esclusive di questo canto: *-occe*, *-uco*, *-abbo*, *-ebe*, *-azzi* e due che occorrono una sola altra volta, come *-ecchi* e *-eschi*, le quali anche mostrano, con *-ama*, *-agna*, *-azzi*, *-ezzo*, una tendenza a collegare rime diverse con assonanze e consonanze) si interrompono, con l'unica eccezione della rima *-orsi* (vv. 56, 58, 60) per riprendere subito dopo la fine dell'episodio con *-ascia*, *-oppo*, *-osta*, *-egna* e *-igo* (unica nel poema). Riprende altresì il motivo del gelo che caratterizza il canto precedente, rappresentato dai lemmi: *gelata*, v. 91; *cristallo*, v. 98; *freddura*, v. 101; *fredda costa*, v. 109; *duri veli*, v. 112; *raggeli*, v. 114; *ghiaccia*, v. 117; *'nvetriate*, v. 128; *mi verna*, v. 135. E pure riprende il tono sarcastico e sprezzante del linguaggio che, nel canto XXXII deriva dalla inusitata frequenza di espressioni, indifferentemente poste in bocca a Dante o ai dannati, con valore ambigualmente sospeso tra il metaforico e il letterale (cfr. vv. 60, 108, 117, 139), e nel nostro si evidenzia nelle locuzioni ossimoriche come *la gelata ruvidamente fascia* (vv. 91-92) e *i duri veli* (v. 112), o ironiche come il *vantaggio* della Tolomea (v. 124).

A che fine questa accurata strategia? Perché si tratta dell'ultima vicenda esemplare dell'*Inferno*, quella che deve rappresentare, nell'ambito del discorso morale che sottende l'itinerario oltremondano e poetico, il culmine negativo. Alla rappresentazione del male nelle sue peggiori manifestazioni, compiuta per via esemplare e nei modi concreti del realismo dantesco, potrà seguire solo la figurazione allegorica del medesimo nel suo valore metafisico con l'immagine di Lucifero. Il tema estremo chiede stile conveniente, che subito non solo si differenzia da quello che precede, eliminando le rime aspre e il lessico basso, e si caratterizza come tragico, ma anche manifesta caratteri di oltranza, di tensione al limite del possibile.

Veniamo al testo che introduce l'episodio nel canto XXXII, vale a dire alla prima immagine di Ugolino e Ruggieri, quale appare a Dante che ha appena lasciato il perfido Bocca degli Abati che, da buon delatore, ha provveduto a denunciare la presenza dei suoi compagni di pena. Siamo nell'Antenora, cioè nella sezione di Cocito destinata ai traditori della patria.

Noi eravam partiti già da ello,  
ch'io vidi due ghiacciati in una buca,  
sì che l'un capo a l'altro era cappello;

e come 'l pan per fame si manduca,  
 così 'l sovràn li denti a l'altro pose  
 là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca:  
 non altrimenti Tidëo si rose  
 le tempie a Menalippo per disdegno,  
 che quei faceva il teschio e l'altre cose.  
 «O tu che mostri per sì bestial segno  
 odio sovra colui che tu ti mangi,  
 dimmi 'l perché», diss' io, «per tal convegno,  
 che se tu a ragion di lui ti piangi,  
 sappiendo chi voi siete e la sua pecca,  
 nel mondo suso ancora io te ne cangi,  
 se quella con ch'io parlo non si secca».  
 (Inf. XXXII, 124-139)

Lo stile ha qui una sua prima impennata, che preannuncia il livello del canto seguente nell'impiego della similitudine classica, e indirizza il lettore subito verso un precedente stilistico con il quale il testo si confronta e con il quale dovremo fare i conti. Si tratta, come è noto, della *Tebaide* di Stazio e in particolare si riferisce all'episodio in cui Tideo, uno dei sette re contro Tebe, pur ferito a morte dal tebano Menalippo (o Melanippo), riuscì a ucciderlo e a morderne furiosamente il capo dopo averlo fatto tagliare dai compagni: «atque illum [scil. Tideum] effracti perfusum tabe cerebri / aspicit et vivo scelerum sanguine fauces» (*Theb.* VIII, 760-761).

Dante, con espressione ambigua (v. 139), per un verso formula di scongiuro (sulla scia di *Ps* CXXXVI 6) a conferma della promessa<sup>3</sup>, per un altro constatazione oggettiva perché effettivamente il gelo fa seccare e cadere parti del corpo, come le orecchie di Camicione (*Inf.* XXXII, 52-53)<sup>4</sup>, si offre di infamare il nemico di Ugolino in cambio della storia di quest'ultimo. E Ugolino accetta il patto.

La bocca sollevò dal fiero pasto

3 Meno bene interpretabile, come fa ANDRÉ PÉZARD (*Le chant des traîtres* [*«Enfer»*, XXXIII], in *Lectura Dantis Internazionale. Letture dell'«Inferno»*, a cura di Vittorio Vettori, Milano, Marzorati 1963, pp. 308-342: a p. 340), come dichiarazione di possibile incapacità di sostenere l'angoscia derivata dal racconto, giacché questo ancora è ignoto al viatore.

4 L'ipotesi che la lingua indichi il fiorentino sostenuta da GUGLIELMO GORNI, «Se quella con ch'io parlo non si secca» (*«Inferno»* XXXII 139), in AA. VV., *Operosa parva, per Gianni Antonini*, a cura di Domenico De Robertis e Franco Gavazzeni, Verona, Valdonega 1996, pp. 41-46, pare difficilmente sostenibile, perché non attestato, né in volgare né in latino, il costrutto «parlare con un linguaggio».

quel peccator, forbendola a' capelli  
del capo ch'elli avea di retro guasto.

Poi cominciò: «Tu vuo' ch'io rinovelli  
disperato dolor che 'l cor mi preme  
già pur pensando, pria ch'io ne favelli.

Ma se le mie parole esser dien seme  
che frutti infamia al traditor ch'i' rodo,  
parlar e lagrimar vedrai insieme.

(*Inf.* XXXIII, 1-9)

Dunque, lo scopo del doloroso racconto di Ugolino è quello di ottenere una condanna, non già di difendersi da una colpa che, come si vedrà, ritiene sia nota e che implicitamente ammette. Tale scopo è pertinente alla retorica, che è arte del convincere, la quale si esplica sì attraverso la dialettica, ma anche per mezzo del *movere*, cioè del coinvolgere emotivamente l'ascoltatore. E questo fa esattamente Ugolino, giocando su i due sentimenti più intensi e sconvolgenti: la pietà e il suo contrario, cioè la repulsione, l'una attraverso il *pathos*, l'altra per mezzo dell'*horror*.

Il retore naturalmente è sempre il poeta, il quale non può ignorare l'esempio supremo di poesia che viene dai *regulati poetae*, proprio gli stessi indicati nel *De vulgari eloquentia* (II vi 7): per questo guarda in particolare a Ovidio e in secondo luogo a Virgilio quali maestri per esprimere il *pathos*, e a Stazio e in secondo luogo a Lucano quali maestri dell'*horror*. Tuttavia a Dante incombe il compito, come si è detto, di adeguare lo stile all'oltranza tematica di un *exemplum* estremo del male. Ecco perché il rapporto con i modelli non è imitativo, ma schiettamente emulativo. Il *pathos* viene enfatizzato essenzialmente dalla specola della vicenda, facendo vedere la morte di quattro giovani attraverso gli occhi del padre; in tal senso oserei affermare che Ugolino, prima che personaggio, è un punto di vista. Inoltre l'elemento patetico è offerto dalle modalità della morte, non tanto perché crudele, quanto perché annunciata e dilazionata nel tempo, con ossessiva cadenza.

L'*horror* è dato, fin dall'inizio, dal tabù infranto dell'antropofagia, rappresentata dalla scena iniziale di Ugolino che rode il cranio di Ruggeri, che, maciullato e sanguinolento, rimane sullo sfondo come una macabra presenza, si badi bene, per tutta la narrazione, al termine della quale infatti ricompare e viene nuovamente azzannato. Ancora l'evocazione dell'antropofagia si propone nell'offerta dei figli al padre di nutrirsi delle loro carni (vv. 61-63, su cui si tornerà), che deriva sì da una loro errata interpretazione del gesto d'ira di Ugolino, ma che comunque semantizza il mordersi le mani come atto di auto-antropo-



fagia. Se al motivo possa allegarsi anche l'epilogo della vicenda, compendiato nel discusso v. 75, *Più che il dolor poté il digiuno*, vedremo in seguito.

Intanto cominciamo a segnalare le presenze in filigrana degli *auctores* citati. Il fiero pasto rinvia all'espressione «rabidarum more ferarum» impiegato da Stazio per descrivere il già ricordato Tideo (*Theb.* VIII, 71), ma ricorda anche un'analoga scena in cui Lucano descrive le orrende pratiche magiche di Erittone: «caput spumantiaque ora levavit» (*Phars.* VI, 719). I vv. 4-6 ricordano il patetico esordio di Enea al cospetto della regina Didone: «infandum, regina, iubes renovare dolorem» (Virgilio, *Aen.* II, 3), ma anche «inmania vulnera [...] / integrare iubes» ancora di Stazio (*Theb.* V, 29-30), da leggere con l'ausilio della chiosa a *integrare* di Lattanzio: «implere vel renovare»<sup>5</sup>. Il verbo «premere» proviene da un altro passo staziano: «tanti premerent cum pectora luctus» (*Theb.* V, 686); la presenza di un verbo in comune di per sé non proverebbe un collegamento intertestuale se non fosse riferito a un contesto analogo, cioè al dolore di Licurgo che lamenta la morte del figlio.

Ma il *lagrimar* di Ugolino suggerisce qualcosa di più: inaugura il tema del pianto che permea tutta la sua narrazione, in cui è ripetutamente coniugato il verbo relativo o il sinonimo 'lagrimare' (*pianger*, v. 38; *piangi* [...] *pianger*, v. 42; *piangea*, v. 49; *piangevan*, v. 50; *lagrimai*, v. 52) e in cui compaiono numerosi lemmi appartenenti al campo semantico del dolore (*duoli*, 40; *doloroso*, 56; *dolor*, 58; *dolor*, v. 75), e con esso allude allo stile confacente, cioè l'elegia. Lo *stilus miserorum*, come viene definito dalle *poetrie* medievali, è appunto quello deputato a suscitare la pietà e dunque il *pathos*. Tuttavia non rappresenta che un aspetto di una testura ben altrimenti elevata e sostanzialmente, come si diceva, tragica, come probabilmente conferma la dichiarazione del grado nobiliare al quale appartiene Ugolino, che si dice esplicitamente *conte* (v. 13, ribadito v. 85), e il titolo di arcivescovo esibito per Ruggieri, garantendo così il livello sociale opportuno per protagonista e deuteragonista di una *tragedia*. Infatti lo stesso Orazio (*Ars poetica* 95-98), menzionato a questo proposito in *Epistola* a Cangrande (XIII 30), concede che i personaggi tragici possono soffrire «con le parole di sempre», affinché il loro pianto tocchi il cuore dello spettatore.

Così dunque si presenta il conte Ugolino.

---

5 Cfr. EDOARDO SANGUINETI, «Inferno» XXXIII [1989], in *Dante reazionario*, Roma, Editori Riuniti 1992, pp. 111-124; p. 116; è questa, a mio avviso, la più acuta lettura dell'episodio.

Io non so chi tu se' né per che modo  
venuto se' qua giù; ma fiorentino  
mi sembri veramente quand'io t'odo.

Tu dei saper ch'ì fui conte Ugolino,  
e questi è l'arcivescovo Ruggieri:  
or ti dirò perché i son tal vicino.

Che per l'effetto de' suo' mai pensieri,  
fidandomi di lui, io fossi preso  
e poscia morto, dir non è mestieri;  
però quel che non puoi avere inteso,  
cioè come la morte mia fu cruda,  
udirai, e saprai s'e' m'ha offeso.

(vv. 10-21)

La fiorentinità dell'interlocutore, appresa come altre volte dalla *loquela* come già aveva fatto Farinata (cfr. *Inf.* X, 25), garantisce la conoscenza da parte sua dei fatti che hanno condotto al carcere e alla morte Ugolino, in quanto hanno coinvolto Firenze e una famiglia come gli Ubaldini, a cui appartiene Ruggieri, di provenienza da località limitrofa come il Mugello. Inoltre un fiorentino è potenzialmente un guelfo avverso a Pisa, cui non spiacerà apprendere il livello di abiezione al quale è giunta questa città. Nell'ambito infatti della lotta tra le due città si svolge la vicenda di cui Ugolino è protagonista e che è opportuno qui ripercorrere a sommi capi. Conte di Donoratico, della potente famiglia ghibellina della Gherardesca, con forti interessi in Sardegna, Ugolino era vicario e consucero di re Enzo per via della figlia di questo (sposa di Guelfo, figlio di Ugolino). Una figlia, Gherardesca, andò in sposa a Guido da Battifolle, e per lei Dante scrisse le *Epistole* VIII, IX e X. Ugolino fu protagonista nelle vicende che, con la sconfitta della Meloria da parte dei Genovesi (6 agosto 1284), portarono Pisa alla decadenza e alla perdita del primato navale. Ottenuti, per la situazione di emergenza, i pieni poteri, li condivise con il nipote Nino Visconti (che compare a *Purg.* VIII, 53; era figlio di un'altra figlia e di Giovanni Visconti) e cercò, con una politica spregiudicata, non aliena neppure dalla corruzione, di rompere la coalizione avversaria concedendo alcuni castelli (*le castella* a cui si accenna al v. 86) ai Lucchesi e non precisati favori ai Fiorentini, operazione che i contemporanei e Dante gli addebitarono come un tradimento e che gli costò la condanna nell'Antenora. Una sollevazione popolare, scoppiata alla fine del 1288 per la forte congiuntura economica, venne sfruttata dall'arcivescovo di Pisa Ruggieri degli Ubaldini della Pila nel Mugello in alleanza con alcune famiglie nobili, i Gualandi, i Sismondi e i Lan-

franchi (cfr. v. 32). Nipote dell'eretico Ottaviano (cfr. *Inf.* X, 120) e fratello dell'omonimo vescovo di Bologna, si alleò dapprima con Ugolino per cacciare Nino Visconti, con il quale, nonostante la parentela, i rapporti erano sempre tesi, anche a seguito dell'uccisione dell'amico di quest'ultimo Gano Scornigiani, figlio del buon Marzucco di *Purg.* VI, 18, da parte del Brigata nipote di Ugolino. Poi l'arcivescovo fece imprigionare il conte assieme a due figli, Gaddo e Uguccione, e due nipoti, Ugolino (o Nino detto il Brigata) e Anselmuccio, figli rispettivamente di Guelfo e di Lotto. Non essendo in grado di pagare la taglia posta sulla propria testa perché troppo esosa, come d'uso in alcuni comuni medievali, gli venne negato il cibo e l'acqua, sicché, quando nel marzo del 1289 giunse come podestà Guido da Montefeltro (protagonista del celebre episodio di *Inf.* XXVII, 1 sgg.), il conte e i suoi familiari erano appena morti.

Non c'è motivo di stupirsi circa l'apparente imprecisione, da parte dell'Alighieri intrinseco della figlia di Ugolino e dunque presumibilmente bene informato, nel definire figli anche due nipoti, perché si dovrà ascrivere all'uso estensivo del termine, per il quale analogamente un avo come Cacciaguیدا può essere definito «padre»<sup>6</sup>. Né *l'età novella* (v. 88) assegnata ai quattro, che si addice completamente al solo quattordicenne Anselmuccio, perché gli altri erano già adulti, deve considerarsi una grave inesattezza, se la si intende come indicazione della loro ancora estraneità alle vicende politiche. Certo l'una e l'altra lieve forzatura hanno una ben chiara funzione espressiva, la prima di sottolineare il ruolo paterno di Ugolino e la seconda l'innocenza delle vittime della quale la giovinezza è «il volto figurativo»<sup>7</sup>.

Liquidate con la formula della *praeteritio* «dir non è mestieri» le notizie del contesto storico, che erano ben note ai contemporanei, il poeta, senza per questo diminuire la gravità della colpa di Ugolino, può concentrare l'attenzione sulla scandalosa efferatezza dell'azione di Ruggieri, raccontando come la morte del conte «fu cruda». Ancora una volta, come già nel caso di Francesca da Rimini, il pellegrino dell'aldilà ha il privilegio di conoscere, dalla loro diretta testimonianza, ciò che nessun altro «può avere inteso», cioè i momenti più intimi e significativi della vita (e della morte) dei suoi personaggi.

Il conte inizia il suo racconto trasportando immediatamente il lettore nell'atmosfera carceraria. Il realismo dantesco provvede a con-

6 GIORGIO VARANINI, *Il conte Ugolino («Inferno» XXXIII 1-90)*, in *L'accesso strale. Saggi e ricerche sulla «Commedia»*, Napoli, Federico & Ardia 1984, pp. 86-107: pp. 92-93.

7 UMBERTO BOSCO, nella «voce» *Ugolino della Gherardesca*, in *Enciclopedia dantesca*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana 1970-1978, vol. III, p. 798.

ferire verosimiglianza agli elementi della situazione, ma sempre li sfrutta a fini espressivi. Ecco allora presentare l'ossessione di qualunque prigioniero, per il quale il tempo, nello stillicidio di uno scrupoloso conteggio, non passa mai. Ma laddove i giorni potevano essere computati con il sorgere del sole (a cui si accenna al v. 54), qui Ugolino si serve della luna, certamente per utilizzare un metro di misura più capiente, visto che indica i mesi, ma anche per evocare una dimensione notturna e di morte. Non solo: è naturale che essa sia visibile solo attraverso una di quelle feritoie a bocca di lupo che caratterizzano le torri e gli edifici di difesa o detenzione medievali. Ma tale apertura è un «breve pertugio» che circoscrive nel suo «forame» una fetta di cielo, è caratterizzata dall'angustia e porta con sé la sensazione claustrofobica del carcere, marcata dal contrasto con l'immagine successiva dello squarciare il velame del futuro, che rappresenta una sorta di liberazione dalla detenzione, ma violenta e peggiore della detenzione stessa.

Breve pertugio dentro da la Muda,  
la qual per me ha 'l titol de la fame,  
e che conviene ancor ch'altrui si chiuda,  
m'avea mostrato per lo suo forame  
più lune già, quand' io feci 'l mal sonno  
che del futuro mi squarciò 'l velame.

Questi pareva a me maestro e donno,  
cacciando il lupo e 'l lupicini al monte  
per che i Pisan veder Lucca non ponno.

Con cagne magre, studiose e conte  
Gualandi con Sismondi e con Lanfranchi  
s'avea messi dinanzi da la fronte.

In picciol corso mi parieno stanchi  
lo padre e 'l figli, e con l'agute scane  
mi pareva lor veder fender li fianchi.

(vv. 22-36)

Il «mal sonno»<sup>8</sup> è tutt'altro che alieno dalla verosimiglianza, data la ferma convinzione nella cultura medievale circa la veridicità dei sogni, ma sul piano retorico rappresenta una esemplare *mise en abîme*, vale a dire una reduplicazione speculare della vicenda, finalizzata non solo a metterla in massima evidenza, ma soprattutto ad amplificare il *pathos* attribuendo al protagonista la coscienza della morte inevitabile,

---

<sup>8</sup> Cfr. STAZIO, *Theb.* IX, 574 «malum [...] soporem», addotto da E. SANGUINETI, art. cit., p. 119.

sua e dei figli, che è assai peggiore della morte stessa. Si noti che Ugolino si vede nelle vesti di un lupo, e non di una preda innocua, giacché non è intenzione del poeta, come si è detto, obliterarne per nulla la colpevolezza. Tale figurazione comporta necessariamente che anche i figli, almeno per ora, compaiano nelle vesti di animali aggressivi e che si affidi al solo diminutivo («i lupicini») il compito di suggerire, per ora blandamente, il ruolo di vittime innocenti.

Immediatamente dopo il sogno, le più pessimistiche previsioni cominciano ad avverarsi.

Quando fui desto innanzi la dimane,  
pianger senti' fra 'l sonno i miei figliuoli  
ch'eran con meco, e dimandar del pane.  
Ben se' crudel, se tu già non ti duoli  
pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava;  
e se non piangi, di che pianger suoli?  
(vv. 37-42)

De Sanctis leggeva nell'interrogativo un tono di rimprovero e ne deduceva un atteggiamento di indifferenza di Dante personaggio. Ma, a giudicare dalla violentissima invettiva contro Pisa alla fine dell'episodio, l'ipotesi non pare plausibile, né adeguata alla già forte tensione emotiva suggerita dal racconto. Sarà piuttosto una domanda retorica, in funzione di amplificazione, equivalente a quella virgiliana (da cui probabilmente dipende) pronunciata da Enea quando si accinge a raccontare la disfatta di Troia: «Quis tali fando / Myrmidonum Dolopumve aut duri miles Ulixi / temperet a lacrimis?» (*Aen.* II, 6-8).

Ciò che il «cor s'annunziava» era destinato a trovare una definitiva conferma nei colpi di martello con i quali l'uscio della torre viene inchiodato, quasi i rintocchi di una campana a morto.

Già eran desti, e l'ora s'appressava  
che 'l cibo ne solëa essere addotto,  
e per suo sogno ciascun dubitava;  
e io senti' chiavar l'uscio di sotto  
a l'orribile torre; ond' io guardai  
nel viso a' mie' figliuoi senza far motto.  
Io non piangëa, sì dentro impetrai:  
piangevan elli; e Anselmuccio mio  
disse: "Tu guardi sì, padre! che hai?".  
Perciò non lagrimai né rispuos' io

tutto quel giorno né la notte appresso,  
 infin che l'altro sol nel mondo uscìo.  
 (vv. 43-54)

Due sole notazioni, l'una metrica, l'altra linguistica. Il testo riferito è quello dell'Edizione Nazionale curato da Giorgio Petrocchi<sup>9</sup>, che al v. 44 legge *solēa* dieretico, mentre, come ci assicura Menichetti nel suo ottimo manuale, si deve ipotizzare una dialefe con la parola successiva, perché segue una vocale tonica<sup>10</sup>. Quanto al diminutivo *Anselmuccio*, non vi si potranno attribuire risonanze sentimentali, perché in tale forma il nome è registrato anche nelle cronache del tempo<sup>11</sup>, sicché solo l'aggettivo *mio* rappresenta un elemento affettivo, tuttavia non scevro, come si vedrà meglio nei versi seguenti, di un senso di possesso egocentrico.

Come un poco di raggio si fu messo  
 nel doloroso carcere, e io scorsi  
 per quattro visi il mio aspetto stesso,  
 ambo le man per lo dolor mi morsi;  
 ed ei, pensando ch'io 'l fessi per voglia  
 di manicar, di subito levorsi  
 e disser: "Padre, assai ci fia men doglia  
 se tu mangi di noi: tu ne vestisti  
 queste misere carni, e tu le spoglia".  
 Queta'mi allor per non farli più tristi;  
 lo di e l'altro stemmo tutti muti;  
 ah! dura terra, perché non t'apristi?  
 (vv. 55-66)

È assai discusso il significato dei vv. 56-57. L'Anonimo fiorentino riassume così, con semplicità e con efficacia, le due posizioni della critica: «Questo si può intendere in due modi: l'uno che i figliuoli simigliavano il padre ... o che ... [Ugolino] guardando loro ch'erano magri, potea immaginare come era magro» lui stesso<sup>12</sup>. Solo nella prima interpretazione il sentimento paterno, caratterizzato da un

<sup>9</sup> La «Commedia» secondo l'antica vulgata, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Mondadori 1966-1967 (ristampa, con correzione dei refusi: Firenze, Le Lettere 1994).

<sup>10</sup> ALDO MENICHETTI, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore 1993, p. 249.

<sup>11</sup> VITTORIO RUSSO, *Il «dolore» del conte Ugolino* [1967], in *Sussidi di esegesi dantesca*, Napoli, Liguori 1975, pp. 147-181: p. 180.

<sup>12</sup> *Commento alla «Divina Commedia» d'Anonimo fiorentino del secolo XIV*, a cura di Pietro Fanfani, Bologna, Gaetano Romagnoli 1866-1874, ad loc.

umanissimo senso di possesso, balza in primo piano nel riconoscimento della carne della propria carne; laddove nella seconda pare che la preoccupazione sia rivolta a sé stesso, talché Torracca, che pure la preferisce, tenta di recuperare un atteggiamento altruistico in Ugolino intendendo che egli vede i figli «precocemente invecchiati»<sup>13</sup>. Mi pare tuttavia un arrampicarsi sugli specchi, perché invece è proprio il ruolo di padre che qui vuole essere posto in evidenza, a cui è legato il dovere di nutrire i figli: il dolore, per cui si morde le mani in segno di ira impotente, nasce dall'incapacità di assolverlo. Il tema della paternità, giustamente posto in rilievo dalla celeberrima lettura di De Sanctis, deve essere depurato da psicologismi romantici<sup>14</sup> e valutato sotto una prospettiva funzionale, come specola per ingigantire il patetismo della situazione. E anche va considerato nel suo valore letterario di *aemulatio*, come costateremo ora nell'epilogo della vicenda.

Poscia che fummo al quarto di venuti,  
 Gaddo mi si gittò disteso a' piedi,  
 dicendo: "Padre mio, ché non m'aiuti?".  
 Quivi morì; e come tu mi vedi,  
 vid' io cascar li tre ad uno ad uno  
 tra 'l quinto di e 'l sesto; ond' io mi diedi,  
 già cieco, a brancolar sovra ciascuno,  
 e due di li chiamai, poi che fur morti.  
 Poscia, più che 'l dolor, poté 'l digiuno.  
 (vv. 67-75)

La perdita dei figli «ad uno ad uno» non può non ricordare, ai lettori dei *poetae regulati*, l'analoga vicenda di Niobe, personaggio ovidiano legato alla saga di quella Tebe patria della crudeltà e dell'efferatezza, evocata dal ricordo di Tideo e Melanippo e paragonata, nell'invettiva finale, a Pisa. Ugolino come Niobe, dopo avere assistito impotente allo stillicidio dei figli uccisi ad uno ad uno, ammutolisce: «Ipsa quoque interius cum duro lingua palato / congelat» (*Metam.* VI, 306-307); come lei è pietrificato dal dolore: «intra quoque

13 FRANCESCO TORRACA, *Commento alla «Divina Commedia»*, a cura di Valerio Marucci, Roma, Salerno Editrice 2008, *ad loc.*

14 Non ancora superati, se ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, nel suo recente commento (Milano, Mondadori 1991, vol. I, p. 977), riconosce nell'episodio «un preciso dato autobiografico: anche Dante, condannato per odio di parte, vide i suoi figli giovanetti costretti a subire l'esilio e gli stenti a lui inflitti dai suoi cittadini». Non risulta che i figli subissero stenti e comunque riconoscere una moderna tenerezza paterna in Ugolino e di riflesso nell'Alighieri pare nel primo caso fuorviante, e nel secondo una pura illazione.

viscera saxum est» (v. 309)<sup>15</sup>; vaga sui cadaveri dei figli: «corporibus gelidis incumbit et ordine nullo / oscula dispensat natos suprema per omnes» (*Metam.* VI, 277-278); ed è detto cieco, per la spossatezza, per suggerimento delle parole «Orba resedit» (ivi 301) riferite a Niobe, benché «orba» abbia l'accezione di 'privata' dei figli.

Il tema ovidiano della maternità ferita viene rivisitato ed esasperato nel suo aspetto patetico in chiave maschile, da cui derivano alcune significative differenze: un più forte sentimento di proprietà dei figli, come mostrano i vv. 56-57 in cui Ugolino, come si è detto, vede «i figli [...] come estensione di sé»<sup>16</sup>, e un maggiore senso di responsabilità nei loro confronti, dolorosamente richiamato dalla invocazione d'aiuto di Gaddo, che «suonando rimprovero, giungeva come nuova saetta al cuore»<sup>17</sup>, in cui occorre per la terza volta la parola *padre* (cfr. i vv. 51, 61, 69). Ne consegue anche una più grave frustrazione della funzione paterna di assicurare il nutrimento alla prole e di qui un atteggiamento di ira e violenza, rappresentato oltre che dal «bestial segno», dal mordersi le mani (cfr. v. 58), assai più marcato ed esteriorizzato di quello che mostrano i corrispettivi femminili ovidiani, il più violento dei quali, quello di Ecuba, viene presentato invece, forse non per caso, come esempio di demenza e follia a *Inf.* XXX, 13-21 obliandone gli aspetti più aggressivi<sup>18</sup>.

Quanto all'immagine del figlio che cade ai piedi del padre, proviene dal ricordo del Polite virgiliano, che stramazza ai piedi del padre Priamo: «ut tandem ante oculos evasit et ora parentum, / concidit ac multo vitam cum sanguine fudit» (*Aen.* II, 531-532).

L'ossessivo computo dei giorni, con cui la morte della prole viene reiterata e quella del padre dilazionata, ha certamente il fine, come si è detto, di aumentare il *pathos*. Ma la meticolosa precisione cronologica ci autorizza ad addentrarci in qualche pedanteria esegetica, che forse potrà tornare utile per cercare di risolvere una *crux* interpretativa. Bisogna chiarire che la morte degli ultimi due giovani avviene a cavallo tra il quinto e il sesto giorno, cioè nella notte, come indica l'espressione «tra 'l quinto dì e 'l sesto», e che Ugolino li chiamò per «due dì», vale a dire per tutto il sesto e per il settimo: «Poscia, più che

15 La pietrificazione è anche di Ecuba, un'altra madre addolorata ovidiana: «devorat ipse dolor, duroque simillima saxo / torpet» (*Metam.* XIII, 540-541).

16 GEORGE GÜNTERT, *Canto XXXIII*, in *Lectura Dantis Turicensis*, a cura di George Güntert e Michelangelo Picone, Firenze, Cesati 2000-2002, vol. I, *Inferno*, pp. 457-472: p. 469.

17 Tra le varie edizioni, cfr. *La Commedia di Dante Alighieri nel testo e nel commento di Niccolò Tommaseo*, Milano, Martello 1965 (riproduzione dell'edizione di Milano 1865).

18 VINCENZO DI BENEDETTO, *Intersezioni di registri espressivi nell'episodio di Ugolino*, «Rivista di letteratura italiana», XI, 1994, pp. 9-41: pp. 16-17.



‘l dolor, poté ‘l digiuno». Siamo così giunti ad uno dei versi più ambigui della *Commedia*, sul quale la critica, come è noto, si è nettamente divaricata. Già Iacomo della Lana, primo commentatore dell'intera *Commedia*, prospettava l'ipotesi della tecnofagia<sup>19</sup>, indugiando su considerazioni agghiaccianti: «Qui mostra, po' che fono morti, el deçuno vinse ‘l dolore, ch'el mançò d'alcuni de quilli [*scil.* alcuni dei figli]; in fin morrì de fame, perché non durò che non fosseno putrefatte le lor carne»<sup>20</sup>.

Per gareggiare con Stazio in fatto di *horror* certamente l'esito della vicenda con un atto del genere sarebbe stato inarrivabile. E sarebbe stato supportato sia da esempi biblici (cfr. *Lam* II, 20 e IV, 10, *Dt* XXVIII, 53, II *Rg* VI, 28 *Ez* V, 10 ecc.), sia letterari: si pensi a Tereo, o a Tieste, citato da Orazio (*Ars* 91) come personaggio tragico e anche protagonista dell'omonima tragedia di Seneca, la conoscenza della quale da parte di Dante non pare suffragata da prove decisive<sup>21</sup>. Né sarebbe sconveniente alla tragedia che, secondo la definizione di Uguccione da Pisa, «est enim de crudelissimis rebus, sicut qui patrem interficit, vel comedit filium»<sup>22</sup>. Inoltre avallerebbe questa possibilità la testimonianza di un cronista fiorentino anteriore alla *Commedia*, e dunque non sotto la sua influenza, secondo cui all'apertura della torre «si trovò che ll'uno mangiò dele carni all'altro»<sup>23</sup>.

Tuttavia tali argomenti sono atti solo a dimostrare la compatibilità

---

19 Sul termine, già impiegato, nella forma aggettivale «tecnofagico», da GIANFRANCO CONTINI (*Filologia ed esegesi dantesca* [1965], in *Un'idea di Dante, Saggi danteschi*, Torino, Einaudi 1976, pp. 113-142: p. 125), cfr. FABRIZIO FRANCESCHINI, *La tecnofagia di Ugolino: linguistica e semiotica illuminista nell'interpretazione strutturale di Giovanni Carmignani* (1826), in *Tra secolare commento e storia della lingua. Studi sulla «Commedia» e le antiche glosse*, Firenze, Cesati 2008, pp. 93-113: pp. 111-113. Lo bolla, un po' cavillosamente, come «improprio», in quanto significherebbe l'attitudine a mangiare i figli' e non l'atto del divorarli, ENRICO MALATO, *La «morte» della pietà: «e se non piangi, di che pianger suoli?»*. *Lettura del canto XXXIII dell'«Inferno»*, in *Studi su Dante. «Lecturae Dantis», chiose e altre note dantesche*, a cura di Olga Silvana Casale, Laura Facecchia, Claudio Gigante, Valerio Marucci, Antonio Marzo, Andrea Mazzucchi, Carlachia Perrone, Cittadella (PD), Bertinello Artigrafiche 2005 (già in «Rivista di Studi Danteschi», V, 2005, 1, pp. 35-102), pp. 103-181: p. 120 e nota.

20 IACOMO DELLA LANA, *Commento alla «Commedia»*, a cura di Mirko Volpi, con la collaborazione di Arianna Terzi, Roma, Salerno editrice 2009, ad loc.

21 Di parere diverso sono CATERINA ZAMPESE, «Pisa novella Tebe»: un indizio della conoscenza di Seneca tragico da parte di Dante, «Giornale storico della letteratura italiana», vol. CLXVI, CVI (1989), pp. 1-21 e CLAUDIA VILLA, *Rileggere gli archetipi: la dismisura di Ugolino*, in AA. VV., *Leggere Dante*, a cura di Lucia Battaglia Ricci, Longo, Ravenna 2003, pp. 113-129.

22 Passo addotto da CONTINI, art. cit., p. 126.

23 *Testi fiorentini del Duecento e dei primi del Trecento*, a cura di Alfredo Schiaffini, Firenze, Sansoni 1926, p. 133.

dell'ipotesi con la cultura del tempo, ma non a provarla. Mentre il testo oggettivamente non pare confortarla, anzitutto per il valore letterale del v. 75 che, qualora alludesse a un irresistibile desiderio di cibarsi delle carni dei figli, «la lotta sarebbe stata, se mai, fra il digiuno e l'amor paterno»<sup>24</sup> o comunque un sentimento di umana pietà, ma non con il dolore. Inoltre così dicendo Ugolino mancherebbe alla promessa di parlare della sua morte, che rimarrebbe sottintesa e dilazionata ancora per un numero di giorni indefinito. Mentre invece tale numero, dal meticoloso computo esibito è, non casualmente, di sette giorni (e non otto come sostengono molti interpreti), vale a dire tanti quanti «sine cibi ultra totidem dies vita non durat», secondo l'autorità di Macrobio (*Somnium* I, 6, 78). Dopo sette giorni, dunque, come è naturale, la fame uccide Ugolino. Così espressa la morte appare in tutta la sua crudezza, perché il digiuno supera il dolore in negatività e la morte non appare come una liberazione. Se molti sostengono la tesi della tecnofagia, ciò dipende dal pervasivo tema della fame e del suo esito parossistico nell'antropofagia rappresentata fin dall'inizio nel feroce pasto, che invece andrà letto come un «supremo esercizio di arte sinonimica sopra l'azione del mangiare»<sup>25</sup>. Con ciò non si può escludere la possibilità che il poeta abbia voluto inoculare nel lettore il sospetto di un indicibilmente orrido (e per questo non detto) epilogo<sup>26</sup>. Così l'arte dantesca dell'evocazione supera in *horror* i modelli della esplicita rappresentazione: Stazio e Lucano.

Il lettore lascia il personaggio di Ugolino così come lo aveva incontrato: intento a rodere il cranio dell'arcivescovo. E, con procedimento speculare, alla «bocca» dell'inizio rispondono i «denti» canini e al gesto di sollevare il capo quello di abbassarlo.

Quand' ebbe detto ciò, con li occhi torti  
riprese 'l teschio misero co' denti,  
che furo a l'osso, come d'un can, forti.  
(vv. 76-78)

«Torti» significa probabilmente 'terribili' e 'feroci', piuttosto che 'stravolti' per il furore, come interpretano i più, perché dipende dall'aggettivo staziano «torvus» attribuito agli occhi di Menalippo: «trahique oculos [...] lumina torva» (*Theb.* VIII, 753 e 756), da interpre-

<sup>24</sup> La «*Divina Commedia*», commentata da MANFREDI PORENA, Bologna, Zanichelli 1963, *ad loc.*

<sup>25</sup> E. SANGUINETI, cit., p. 118.

<sup>26</sup> LUIS BORGES, *Il falso problema di Ugolino* [1948], in *Nove saggi danteschi*, a cura di Tommaso Scarano, Milano, Adelphi 2001, pp. 33-40.

tarsi con Isidoro, *Etym.* X, 269: «torvus, terribilis, eo quod sit torto vultu et turbolento aspectu». Lo stesso senso ha anche a *Inf.* XIV, 47, ove descrive l'aspetto di Capaneo.

Il v. 78 significa che i denti 'si avventarono all'osso, forti come quelli di un cane', cioè addentarono ma non 'infransero' l'osso, diversamente da ciò che si deve intendere se accogliamo le lezioni dei più recenti editori del poema: Federico Sanguineti legge *forâr l'osso* e Giorgio Inglese *foròn l'osso*<sup>27</sup>. Si tratta di un particolare non proprio essenziale, sul quale però mi pare utile soffermarsi per alcune considerazioni generali in merito al metodo filologico e al problema della ricostruzione del testo della *Commedia*. Quale di tali varianti è precedente e dunque originaria? Dall'ultima potrebbe derivare la lezione a testo, da *foron* inteso come voce non toscana del verbo 'essere'<sup>28</sup>. Ma è possibile anche il passaggio inverso: da *furo* (o forse *foro*, non attestato nella tradizione, ma forma toscana arcaica: cfr. Rohlfs § 583), alla corrispondente forma settentrionale *foron*, poi interpretato come voce del verbo 'forare' (da cui la variante *forâr*) per eliminare la preposizione *a* che creava ipermetria. Vero è che la variante dell'edizione Petrocchi è più «astratta», come osserva Inglese, ma ciò non implica che sia da rifiutare, ma anzi la rende *difficilior* e quindi in sé poziore. «In sé», appunto, e cioè a prescindere dalla sua validità rispetto allo stemma, che in casi come questo, in cui due varianti si fronteggiano senza una netta prevalenza intrinseca (come insegnano i buoni manuali in relazione alla loro difficoltà, alla loro aderenza all'*usus scribendi* dell'autore o infine alla loro capacità di giustificare l'origine dello svariare della tradizione), serve davvero a dirimere la questione, sottraendo la scelta alla soggettività.

Dopo l'ultima fiera immagine di Ugolino, il poeta interviene in prima persona con la celebre invettiva contro Pisa per esprimere la propria indignazione e stimolare quella del lettore.

Ahi Pisa, vituperio de le genti  
del bel paese là dove 'l sì suona,  
poi che i vicini a te punir son lenti,  
muovasi la Capraia e la Gorgona,  
e faccian siepe ad Arno in su la foce,  
sì ch'elli annieghi in te ogne persona!  
Che se 'l conte Ugolino aveva voce

27 Cfr. DANTIS ALAGHERII *Comedia*, a cura di Federico Sanguineti, Firenze - Tavar-nuzze, SISMEL - Edizioni del Galluzzo 2001 e DANTE ALIGHIERI, *Commedia*. Revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, vol. I, *Inferno*, Roma, Carocci 2007, *ad loc.*

28 Per Inglese «nasce forse da *foron* inteso fuori 'n l'osso».

d'aver tradita te de le castella,  
 non dovei tu i figliuoi porre a tal croce.  
 Innocenti facea l'età novella,  
 novella Tebe, Uguiccione e 'l Brigata  
 e li altri due che 'l canto suso appella.  
 (vv. 79-90)

Con la maledizione di stampo biblico, simile in particolare, tra le altre, a quella lanciata contro Babilonia da Geremia (*Ier* LI, 42, 47, 64), si intreccia ancora la menzione di Tebe e con essa il riferimento a Stazio. Del resto anche all'interno dell'episodio, in una consueta contaminazione stilistica, compaiono spunti e movenze che derivano dalle *Lamentationes*, proprio nel luogo dove Geremia declina il tema della fame (al quale Dante già si era ispirato per descrivere quella di fra Dolcino nel canto XXVIII): «Parvuli petierunt panem, et non erat qui frangeret eis» (*Lam* IV, 4). Geremia inoltre denuncia lo spargimento di sangue innocente (*Ier* XXII, 3). Ed è sempre la Bibbia a risuonare dietro alla patetica offerta dei figli delle proprie carni (vv. 62-63): «nudus egressus sum de utero matris meae et nudus revertar illuc: Dominus dedit Dominus abstulit», e «carnibus vestisti me» (*Iob* I, 21 e X, 11).

Il *pathos* raggiunge l'acme con la morte, non quella meritata di Ugolino, di cui correva la «voce», cioè la fama veritiera, di avere tradito «de le castella», ma quella dei figli in quanto vittime innocenti. Vengono fatti puntualmente i nomi prima di Anselmuccio e Gaddo, e poi, negli ultimi versi, di Uguccione e il Brigata, che non avevano trovato posto nel corso della narrazione, come per un estremo atto di giustizia e di *pietas*, quasi a trasformare i versi in una lapide funeraria in memoria. Infine la loro condizione viene assimilata a quella della vittima innocente per eccellenza, cioè Cristo, perché anche loro sono stati posti «a tal croce» e per questo nelle loro labbra non disdicono le parole di Gesù in punto di morte: «Padre mio, ché non m'aiuti?» da confrontare con «Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me?» (*Mt* XXVII, 46).

La poesia in genere è in costante dialogo con la letteratura precedente, ma quella dantesca è in gara costante. Nel supremo esercizio di stile costituito da questo episodio, Ovidio dà il modello in femminile alla paternità dolorante di Ugolino; Virgilio, utilizzato in accorto centone, fornisce, oltre all'immagine drammatica del figlio che cade a terra morto di fronte al padre, le parole dell'esordio oratorio, nel quale è possibile riconoscere anche una mediazione di Stazio, il dolce poeta nutrito della poesia dell'*Eneide* (cfr. *Purg.* XXI, 94-99), di cui Dante si

ricorda nel canto precedente in apertura dell'episodio e in questo in chiusura, chiamando in causa gli occhi torvi di Menalippo e Tebe. Sicché l'espressione «novella Tebe» deve probabilmente essere letta come il segnale di un rapporto emulativo, o meglio il «segno di un occulto "taccia Stazio" (e "più non si vanti")»<sup>29</sup>, giacché il poeta toscano ha inteso ricreare una italica (*dove il sì suona*) e moderna *Tebaide*, nella quale gareggia con il latino nell'arte sua propria di suscitare *pathos* e *horror*.

Università "Ca' Foscari" di Venezia

---

29 E. SANGUINETI, cit., p. 115.



ENCARNACIÓN SÁNCHEZ GARCÍA – ROBERTO MONDOLA

BURGOS 1515: CULTURA RINASCIMENTALE E  
RICEZIONE DELLA *COMEDIA*

PRIMA PARTE  
di Encarnación Sánchez García

La mappa della diffusione e ricezione europea della *Comedia* raccoglie, per quanto riguarda la Penisola iberica, un panorama originale e ben definito che, nella sua storia plurisecolare, va dalle prime traduzioni manoscritte del secolo XV alle illustrazioni del grande pittore *mallorquín* Miquel Barcelò, esposte al Louvre nella primavera del 2004 e nel Castelnuovo di Napoli nella primavera seguente.

Il testo che ci occupa oggi inaugurerà il dantismo ispanico di un altro secolo, iniziatore della modernità: si tratta della traduzione al castigliano dell'*Inferno* fatta da Pedro Fernández de Villegas, edita a stampa nella città di Burgos da Fadrique Alemán – chiamato anche Fadrique de Basilea – nel 1515 e dedicata a doña Juana de Aragón, figlia naturale di Ferdinando il Cattolico e moglie del *Condestable de Castilla* – il duca di Frías don Bernardino Fernández de Velasco, pronipote di quel protoumanista che era stato agli inizi del secolo XV il marchese di Santillana.

La versione dell'*Inferno*, in versi di *arte mayor*, corredata di un ricco commento in prosa mutuato da Cristoforo Landino e, eccezionalmente, da altri commentatori italiani di Dante, è la prima stampata fuori d'Italia e nasce al calore di una cultura cittadina *burgalesa* dove s'incrociano e s'incontrano la tradizione delle lettere sacre alimentata dal mondo clericale cattedralizio e la nuova cultura nobiliare che, seguendo una linea che viene dal secolo XV, interpreta in modo proprio l'esempio delle corti italiane.

Nei primi decenni del Cinquecento l'attività artistica a Burgos (nei palazzi civili e nelle cappelle gentilizie del Duomo) vive un momento di splendore: i programmi estetici rivelano lo sforzo compiuto per far propri i modelli architettonici e figurativi che arrivano dall'Italia, ingegnandosi per innestare nel gotico ufficiale le istanze formali del

Rinascimento quattrocentesco. Naturalmente le soluzioni sono ibride, dipendendo i risultati da un insieme di varianti dove pesano l'orizzonte culturale della città, il talento dei committenti, la formazione degli artisti e la bravura delle maestranze. Di questo proto-rinascimento *burgalés* interessa ritenere, dal nostro punto di vista, sia la volontà di incorporazione alla modernità rappresentata dalla via italiana alla classicità sia la grande dignità dei risultati che deriva dalla densità culturale ereditata e dalla convergenza nella generale *renovatio* dei due ambiti sociali che sono ai vertici: la nobiltà di sangue e il clero cattedralizio.

La forza istituzionale di questi due ceti si vedeva inoltre rinforzata dal rilievo che la città di Burgos aveva nella Monarchia Cattolica di Ferdinando e Isabella; infatti nella nuova *Hispania* unita dopo il 1492 – anno della espulsione di quegli ebrei che non accettavano la conversione e anno della conquista di Granada, con la espulsione definitiva del potere islamico dalla Penisola Iberica – Burgos era la sede della *Junta General del Reino*, l'organismo di governo del poderoso e popoloso *Reino de Castilla*, il più importante dei vari che costituivano la corona dei sovrani.

Questo ruolo ufficiale avrà, naturalmente, ricadute in ambito culturale. Per quanto riguarda il nostro tema, questa centralità di Burgos potenzierà la diffusione e il radicamento della stampa, che sarà uno strumento formidabile per il consolidamento del potere regale. All'interno della mappa degli stampatori attivi a Burgos tra l'ultima decade del Quattrocento e le prime due del Cinquecento, fondamentale sarà il ruolo di Fadrique de Basilea, punto di riferimento sia per la Corona sia per il *Cabildo* cattedralizio sia, come vedremo, per alcuni dei membri dell'alta aristocrazia della città.

In concreto, per il *Cabildo* Fadrique de Basilea stamperà il *Missale Burgense* alla fine del 1507, un *infolio* di 169 carte, impresso a due inchiestri su carta di grande qualità, con tipi fusi *ex professo* per questa stampa. E prima, sempre per incarico del vescovo Pascual de Ampudia, aveva dato alle stampe un *Manuale*, la *Compilación de las Constituciones sinodales*, un *Passionario* e, a partire del 1508, un'altra edizione del *Manuale*, le opere per il canto liturgico di Martínez de Bizcargui, e, nel 1511, le nuove *Constituciones*<sup>1</sup>.

Questa ricca serie mostra in modo assai chiaro l'esistenza di una autentica strategia editoriale da parte del vescovo Pascual de Ampudia, che si serve ripetutamente della capacità di diffusione e normalizzazione testuale della stampa come strumento alla sua attivi-

---

<sup>1</sup> Cfr. MERCEDES FERNÁNDEZ VALLADARES, *La imprenta en Burgos (1501-1600)*, Madrid, Arco Libros 2005, I, p. 132.



tà di riformatore ecclesiastico, di innovatore dottrinale e liturgico, sempre all'interno della più stretta ortodossia romana: il suo è uno sforzo di rinnovamento umanistico che punta alla presentazione pulcra e corretta dei testi sacri, all'adeguamento del rito alle nuove istanze formali del Rinascimento. Questa strada era appoggiata dai Re Cattolici che avevano incluso la riforma religiosa come un punto qualificante del loro programma politico.

In effetti il tipografo tedesco aveva saputo guadagnarsi anche il favore regale, essendo la sua stamperia in grado di dare alla luce le pubblicazioni ufficiali e quelle propagandistiche della politica monarchica. A modo di esempio valga il caso della *Bula* pontificia per la convocazione del V Concilio Lateranense, edita a Burgos da Fadrique un mese dopo la sua pubblicazione a Roma. Infatti Ferdinando il Cattolico aveva dato, dal primo momento, appoggio diplomatico e militare all'idea del Concilio, in cambio di un accordo con il Papa perché definisse come Crociata il programma espansionistico del Monarca nel Nord Africa. Il colofone della edizione *burgalesa* è del 27 agosto del 1511 e il privilegio reale dato all'editore tedesco concedeva a lui il monopolio di stampa e vendita della *Bula* per tutta la Spagna.

Nell'autunno dello stesso anno, poi, usciva dai tipi di Fadrique la versione ufficiale della consegna a Ferdinando il Cattolico del *Breve papal* con il quale si sollecitava il suo appoggio al Concilio Lateranense. Il *Breve* era stato deposto il 16 di novembre del 1611 nelle mani del Re Fernando dal Nunzio, Guillermo Cazador, in una cerimonia nel Duomo di Burgos, dove il testo si era letto integro in latino<sup>2</sup>. Fadrique pubblica il *Breve* in castigliano con i discorsi del Nunzio e del vescovo di Oviedo, delegato dal Re per parlare in vece sua; Ferdinando concede, anche nel caso di questa relazione, privilegio a Fadrique Alemán «para que otro no la imprima en estos nuestros Reinos».

È, quindi, questo doppio ruolo di stampatore cattedralizio e regale – che Fadrique ostenta negli anni immediatamente anteriori alla stampa della *Comedia* – il titolo che meglio rappresenta la sua importanza in ambito cittadino e nazionale e il suo prestigio agli occhi di centri culturali di grandissimo rilievo, con i quali collabora.

Centri come la Università Complutense, appena fondata dal Cardinale Jiménez de Cisneros ad Alcalá de Henares con il compito preciso di fomentare e far radicare l'Umanesimo in Spagna, incaricheranno opere di grande rilievo a Fadrique Alemán. La sua fama di eccellenza tecnica, dimostrata specialmente con la serie dei maestosi libri liturgici promossi dal vescovo Pascual de Ampudia, spingerà

---

<sup>2</sup> Ivi, p. 134.

Cisneros a rivolgersi all'editore di Burgos per la edizione del *Missale Toletanum*, le cui bozze saranno corrette da Antonio de Nebrija, il grande umanista andaluso, presente a Burgos per la pubblicazione del suo *Diccionario* latino-spagnolo, e di altre sue opere – come le edizioni annotate del *Paschale* di Celio Sedulio e le *Satyrae* di Aulo Persio, sempre per i tipi di Fadrique. Studiosi come Pedro Cátedra<sup>3</sup>, Julián Martín Abad ed altri si sono soffermati sull'amore per il testo che porta Nebrija a non disdegnare l'umile attività di controllo e correzione della edizione *in progress* davanti alle macchine della stamperia<sup>4</sup>, strada faticosa ma certa per raggiungere precisione semantica e bellezza formale.

Ma a noi interessa specialmente l'impatto che la presenza di Nebrija a Burgos avrà avuto sui cenacoli umanistici della città. L'impostazione cristiana dell'Umanesimo di Nebrija confermava la linea rappresentata dai focolai italianizzanti della città, linea che incorporava gli *studia humanitatis* ad una finalità essenzialmente istruttiva, destinata ad ampi strati di popolazione, ma contemporaneamente linea purificatrice delle *sacrae lectiones* della Rivelazione, in un latino «reale e concreto [...] aperto verso il sentire e l'operare dell'individuo», come ha scritto Francisco Rico a proposito della visione linguistica di Antonio de Nebrija<sup>5</sup>.

D'altra parte, la presenza di Nebrija a Burgos avrà accentuato l'attenzione dei dotti sulla sua linea, sul suo modo d'intendere l'incontro fra le lettere ereditate dalle generazioni anteriori e gli *studia humanitatis* d'ispirazione italiana. E in questo senso l'esempio nebrisense sicuramente ha avuto un peso non solo sulla edizione a stampa della *Comedia* ma anche sulla scelta del metro per la versione di Fernández de Villegas.

Infatti nella *Gramática de la lengua castellana* (1492), Nebrija per i suoi esempi di metrica e retorica – illustrativi dell'uso e delle possibilità della lingua letteraria *romance* –, aveva scelto soprattutto versi di Juan de Mena, specialmente della sua opera maggiore, il *Laberinto de Fortuna*, scritto in "estancias" di otto versi di *arte mayor* (dodecasilla-

---

3 PEDRO M. CÁTEDRA, *Arnao Guillén de Brocar, impresor de las obras de Nebrija* in Maria Luisa López-Vidriero y Pedro M. Cátedra (eds.) *El libro antiguo español. Actas del tercer Coloquio Internacional*. Salamanca, Univ. de Salamanca 1996, pp. 43-80.

4 JULIÁN MARTÍN ABAD, *Nebrija en los talleres de Arnao Guillén de Brocar y Miguel Eguía* in *Actas del Congreso Internacional de Historiografía Lingüística-Nebrija V Centenario 1492-1992*. Murcia, Universidad 1994, I, pp. 23-57.

5 FRANCISCO RICO, *Lección y herencia de Elio Antonio de Nebrija. 1481-1981* in Víctor García de la Concha (ed.), *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España. Actas de la III Academia Literaria Renacentista*. Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca 1981, pp. 9-16 (11).

bi); questa forma metrica era considerata nella società cortigiana castigliana del secolo XV come la più alta e rispondente a veicolare una lingua poetica autonoma, una lingua cioè lontana dai registri del quotidiano; ma quando Nebrija pubblica la sua *Gramática de la lengua castellana* era in corso una crisi trasformatrice sia sul piano linguistico sia su quello letterario e lui stesso intravedeva l'insorgenza di una nuova estetica che si affrancava da certe rigidità di quella lingua poetica e di quel metro (egli infatti prendeva le distanze dal *canon* rappresentato dalle "estancias", trovando inappropriate le consonanze della rima)<sup>6</sup>.

Ma, malgrado queste riserve del linguista andaluso, rimaneva un dato di fatto la sua considerazione di Mena all'altezza di un classico, il primo della letteratura castigliana: il *cordobés* Mena rimaneva, agli inizi del secolo XVI, il modello incontrastato di una poesia alta e la forma metrica del *Laberinto de Fortuna* continuava ad essere ancora l'unica che conveniva alla musicalità specifica del sistema fonico del castigliano.

Questa problematica ha avuto un peso nella scelta dello stesso metro da parte di Fernández de Villegas. E infatti è lui stesso a sottolinearlo dalle prime parole della *Introducción*:

Si noti, che il Dante scrive la sua opera in un verso che comunemente ha undici o dodici sillabe, in conformità con il trovare castigliano di arte maggiore, e cioè quello nel quale Juan de Mena scrisse il *Laberinto* delle trecento "coplas"; e perchè quel modo è così conforme al suo verso, e inoltre perchè è il più grave e di maggior risonanza, come conveniva a così grave autore, io feci questa traslazione in quella forma di trovare che è propriamente verso eroico, che in lingua greca significa alto o superiore perchè "heros" vuol dire nella nostra lingua maggiore o signore<sup>7</sup>.

---

6 EUGENIO DE BUSTOS TOVAR, *Nebrija, primer lingüista español*, Academia literaria Renacentista, op. cit., p. 211: «las palabras fueron halladas para dezir lo que sentimos & no por el contrario, el sentido ha de servir a las palabras...».

7 «Deuese notar que el Dante scriue su obra en verso que comunmente tiene onze: o doze syllabas conforme al trobar castellano de arte mayor: en que juan de mena escriuió el su laberinto de las trezientas coplas: y por que aquella manera es tan conforme al verso suyo: y tan bien porque es mas graue y de mayor resonancia como conuenia a tan graue auctor: yo fize esta traslacion en aquella forma de trobar que propriamente es verso heroyco que en lengua greca significa alto: o superior porque heros quiere dezir en nuestra lengua mayor: o señor: ansi mesmo es de saber que dante escriue coplas de tercetos que ansi los nombra el toscano: correspondiente el tercero pie al primero: y despues el primero del terceto siguiente al segundo: de manera que aquellos quatro

È quindi la “conformità” fra le due modalità versificatorie (la *terzina* e la *copla*) la prima ragione che consiglia la scelta del verso de *arte mayor* castigliano per eseguire la versione della *Comedia*. Ma accanto a questa motivazione Villegas ne aggiunge altre due, e cioè la gravità di questa *estrofa* e la sua maggiore “risonanza”.

Nebrija, nel suo *Vocabulario de romance en latín*, la cui seconda edizione (Sevilla, 1516) – quella più completa – è contemporanea all’edizione dell’*Infierno*, definisce la “*gravedad*” come “*autoridad*” e la identifica con la voce latina *gravitas*<sup>8</sup>. Il peso di questa istanza, quindi, mette la scelta del verso per la traduzione della *Comedia* al riparo da qualsiasi velleità di sperimentazione: si tratta di adoperare un verso già consacrato dalla tradizione moderna (rappresentata da Juan de Mena), l’unica forma con autorità sufficiente per recepire la nobile materia dantesca. *Grave* era aggettivo di grande nobiltà, presente nella lingua castigliana dalle sue origini, ma il suo valore era stato rinnovato precisamente da Mena, nel quale si documenta per la prima volta il sostantivo astratto “*gravedad*”. Quindi anche da questo punto di vista lessicale la poetica presentata da Villegas nella *Introducción* partiva da e ritornava a Mena, attraverso la strada maestra aperta da Nebrija.

Come terzo elemento di tale poetica esposta da Villegas nella in-

---

farian una media copla de arte mayor: que como es de ocho pies viniera ansi justo al talle: pero como escriue de tres en tres: en dos tercetos faltan dos pies para una copla del arte mayor ya dicha: yo proue a los fazer ansi en tercetos: la qual manera no es en nuestro uso: y parecia me una cosa tan desdonada que lo dexe: quedo el defeto ya dicho de faltar en cada terceto un pie para la media copla: y dos pies en cada una entera: estos yo acorde de los suplir desta manera: que algunas vezes ocurriendo de mio alguno buen pie que mas aclare su testo: o confirme su sentencia pongo le: y aya paciencia el Dante que en su brocado se ponga alguno remiendo de sayal que mas le faga luzir: y el filosofo dize: que de miserrimo ingenio es siempre vsar de lo fallado: otras vezes suplo aquellos pies de lo que alguno de sus glosadores dize: y otras tan bien y las mas: quando buenamente se puede fazer: tomo el primero y segundo pie del terceto siguiente ansi se fazen sus dos: y a las vezes tres tercetos una copla de ocho pies. Notese tan bien: que el que treslada de otro anda tras el con sueltas: y no puede yr como ni quanto quiere: y ansi van algunas vezes pies algunos foxejados que no se pudo: o no se supo mejor fazer: rescibase la buena voluntad que ninguno da mas de lo que tiene. Ansi mesmo se deue notar que tresladar se una lengua en otra no solamente en verso: pero ni en oracion soluta: o prosa que algunos llaman. Es imposible tresladarse por las mismas palabras que no fuese la mas desabrida cosa del mundo: porque en vna lengua tiene vna cosa gracia: y dicho en otra por aquellas palabras seria muy frio: por ende aqui en todo quanto de las mesmas palabras se puede vsar se faze: pero en muchas partes se toma el sentido y intencion mas que no las palabras mesmas: alguna vez fuera del testo se pone alguna reprehension: o consejo: de mio con licencia del dante como dicho es».

8 ANTONIO DE NEBRIJA, *Vocabulario de romance en latín*. Ed. de Gerald J. Macdonald, Madrid, Castalia 1981, p. 108.

troduzione, troviamo la voce “resonancia”, documentata anch’essa per la prima volta durante la fioritura umanistica del tardo Quattrocento; infatti “resonancia” è presente nel *Vocabulario en latín y en romance* di Alonso Fernández de Palencia, edito a Sevilla nel 1490, l’opera che costituisce l’altro grande monumento lessicografico prodotto da un protagonista degli *studia humanitatis* dell’età dei Re Cattolici<sup>9</sup>.

La “resonancia” del verso *de arte mayor* aveva poi a che vedere con il suo valore musicale, valore che Nebrija, nella breve metrica inclusa nella *Gramática*, ispirandosi al *De musica* (I, 34) di Boezio, considerava fondamentale in poesia, collocando questa tra due musicalità: quella del canto e quella specifica del sistema fonico di ogni lingua<sup>10</sup>.

Sembra quindi chiaro che Villegas, nella scelta del verso, si appoggi su quel vivaio di idee e di voci nuove sostenuto e confortato dall’Umanesimo del tardo Quattrocento, che dava ancora numerosi frutti nel momento in cui egli riceveva l’ordine di fare una nuova versione della *Comedia* al castigliano.

Nella scelta della forma sembrava privilegiare una certa patina di nobiltà antica, di altezza lievemente arcaizzante, qualità che ben si confacevano con il prestigio di Dante, definito da lui “autor tan grave”. Si trattava quindi di assicurare il decoro della versione, collocando Dante nell’alveo della migliore poesia cortigiana dell’ultimo secolo, quella appunto del *Laberinto de Fortuna* di Mena. Così facendo si traducevano in ogni *copla de arte mayor* (di otto versi) due terzine dantesche e si completava poi la *copla* con glosse o aggiunte. Ma ogni *copla* veniva poi isolata dal commento in prosa che la avvolgeva e la illustrava dando ragguagli su ogni verso. Questo incassare ogni strofa in un campo discorsivo costituito dalla prosa del commento aveva anche un valore simbolico, con una ricaduta visiva forte nella accurata stampa di Fadrique Alemán.

Infatti il testo di Dante appare come una reliquia antica incastonata nella custodia del commento che la esalta e la avvolge, ma che in certo senso la rende remota e arcana. Distanza contribuivano a creare anche i numerosi arcaismi del testo, accuratamente scelti da Villegas e teoricamente giustificati nel commento.

Da questo punto di vista mi sembra che acquisti nuovo valore l’affermazione che Mario Penna faceva nel 1965, quando sosteneva che le versioni del secolo XVI «son versiones de arte, que pretenden llevar al castellano los caracteres estéticos del original», novità impor-

9 JOAN COROMINAS – JOSÉ A. PASCUAL, *Diccionario crítico-etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos 1991, V, RI-X, SONAR, p. 303.

10 BUSTOS TOVAR, *Nebrija, primer lingüista español*, cit., p. 211.

tante rispetto alle versioni del secolo XV che lui interpreta come «versiones de carácter didáctico»<sup>11</sup>.

Questa vocazione artistica si avvale, dal nostro punto di vista, in primo luogo dell'utilizzo della prosa del commento per trasformare i versi castigliani dell'*Infierno* in icone, preziose e solenni; in secondo luogo la volontà di ottenere un risultato artistico si avvale del disegno distributivo della materia testuale nella cornice della pagina, che fa risaltare le ottave con lettere di corpo maggiore di quelle del commento, rendendo monumentale la loro icasticità.

È anche in questo senso di distribuzione della materia che troviamo nella traduzione di Villegas un nuovo spirito rispetto alle versioni letterali – e cioè *verbum verbo* – dei manoscritti quattrocenteschi, traduzioni scritte nei margini del testo italiano; è chiaro che la presenza della versione italiana rende ancora vivissimo il peso del testo originale dantesco, che rimane il testo capitale “a fronte” di quello in castigliano; insomma il testo in castigliano è letteralmente “marginale”, poichè scritto ai margini di quello in toscano.

Diversamente l'edizione dell'*Infierno* di Villegas – nel fondare la tradizione a stampa – è una appropriazione della *Comedia* con un senso molto più totalizzante: l'operazione della edizione di Fadrique afferma in modo deciso che la *Comedia* è ora castigliana; l'autonomia testuale della versione spagnola dimostra che la lingua regolamentata da Nebrija non è più il *romance* “rudo e desierto” di cui si lamentava Juan de Mena; al contrario, è possibile trasferire e diffondere quel discorso sublime di Alighieri nella ricca lingua castigliana, «que está en la cumbre», come aveva affermato Nebrija pochi anni prima: lingua, per di più, che è «compañera del Imperio», quello castigliano nelle Indie; ma anche lingua parlata nel Regno di Napoli, in quello di Sicilia, in certi ambienti di Roma, e lungo le sponde del Mediterraneo.

Da questo punto di vista l'operazione di appropriazione del capolavoro dantesco compiuta da Villegas racchiude in sé la fiducia nelle capacità espressive del castigliano e diffonde, allo stesso tempo, un lieve bagliore nazionalista.

E questo ultimo aspetto non poteva che essere così, date le circostanze della genesi dell'opera. Infatti si tratta di un incarico ufficiale fatto da doña Juana de Aragón all'arcidiacono Villegas, nell'ambito di un sodalizio intellettuale. Doña Juana rappresenta, malgrado fosse figlia naturale di Fernando, la tradizione umanista della corte dei Cattolici e quella della famiglia di suo marito, erede del marchese di Santillana. Nel prologo Villegas si dilunga sulla vocazione intellettuale

---

11 MARIO PENNA, *Traducciones castellanas antiguas de la Divina Comedia*, «Revista de la Universidad de Madrid», vol. XIV, 1965, pp. 81-127 (105).

le di questa donna illustre, sulla sua competenza di latinista, sul suo amore per Dante, che l'ha spinta ad imparare a memoria la *Commedia*. Doña Juana rinnovava così la tradizione della corte della Regina Isabel, che negli anni '90 del Quattrocento aveva preso "un maestro de latinidad" per sé e per le sue dame. Morta Isabel nel 1504 la figliastra doña Juana recuperava quell'amore per gli *studia humanitatis* e lo portava avanti nei termini di un "Umanesimo volgare", seguendo l'estro di una vocazione esemplare e di una sua personale visione politica.

Doña Juana aveva, per matrimonio, un ruolo ufficiale, poichè il titolo di *Condestable* di don Bernardino era il «*magister equitum* que llamamos Capitán General»<sup>12</sup>; tale carica era stata, in principio, un *ufficium* poi trasformato in dignità di *Grande de España*. Negli equilibri tra monarchia e alta nobiltà il *Condestable de Castilla* aveva un ruolo di alto grado, essendo un "primus inter pares" fra i grandi nobili, sempre vicinissimo al Re.

Sappiamo ancora poco della corte di doña Juana a Burgos, ma è evidente che essa emulava quelle corti italiane del Rinascimento dove l'amore per i classici latini e greci aveva messo radici e dato i frutti migliori e anche i più rari; doña Juana interpretava la sua eredità di sangue regale e la sua posizione nobiliare in chiave cortigiana, e lo faceva all'interno di Burgos, la città dove viveva: questa città era la vecchia capitale di Castiglia, ma era inoltre punto focale del *Camino de Santiago*, nonché sede di alti organismi di governo: è chiaro che il circolo umanistico della figlia del Cattolico teneva in conto queste coordinate. L'operazione da lei animata e diretta mirava quindi a rendere universale la *Comedia*, diffondendola nella versione castigliana, la lingua romanza che incominciava ad essere la più conosciuta e usata internazionalmente – addirittura in vari continenti –; essa infatti era lingua ufficiale nelle Indie Occidentali, lingua del potere e dell'amministrazione in Italia meridionale, lingua familiare degli ebrei della diaspora ispanica in Italia, in Marocco, in Grecia, nell'Impero del Gran Turco.

Questa castiglianizzazione della *Comedia* aveva quindi un'anima politica tutta ispanica; essa però non era in contrasto con l'operazione che nella Firenze di Lorenzo il Magnifico aveva visto nascere l'edizione del *Comento* di Landino nel 1481. Lì la riproposta era avvenuta al calore di una cultura cittadina altissima, sotto il patronato mediceo, con la volontà di «alimentare quell'interesse [...] proclamando l'attualità perdurante della *Commedia*», come ha illustrato

---

12 Secondo il lessicografo COVARRUBIAS nel *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), Ed. de Martín de Riquer, Barcelona, Altafulla 1989, p. 347.

esaurientemente Paolo Procaccioli<sup>13</sup>; Burgos ripartiva da quella attualità e riconosceva il valore della proposta fiorentina adottando il *Comento* come testo critico adeguato alla sua visione del capolavoro toscano e al suo orizzonte morale e filosofico.

Non sappiamo se nel circolo di doña Juana si leggeva Dante a partire da Landino; è possibile, così come è probabile che Villegas avesse conosciuto e letto il *Comento* negli anni del suo soggiorno romano e quindi avesse avuto modo di meditare e assimilare la lezione di Landino lentamente. Certo è che l'arcidiacono lo adopera come fonte principale della sua esegesi, citandolo spesso e prendendo le distanze da lui in qualche caso; non gli erano estranei nemmeno altri commentatori ai quali si appoggia in più di una occasione.

Ma Landino conviene al patrocinio della duchessa di Frías perché in Castiglia si può riproporre il suo *Comento* senza snaturarlo, trasculturando la «evidente funzione di rappresentanza»<sup>14</sup> che esso aveva nella Firenze del tardo Quattrocento, e dei primi decenni del Cinquecento, come «frutto precoce e prestigioso della rinascita cittadina»<sup>15</sup>. Le implicazioni per così dire “patriottiche” in senso proprio che questa lettura di Dante aveva nella Firenze medicea si mutuavano nella Burgos ordinata e opulenta del primo Cinquecento, risaltando la capacità ricettiva del castigliano, la sua “copiosa abundancia”, mentre la presentazione della traduzione, corredata di un commento così ponderoso, segnava il riconoscimento dell’abbraccio tra cultura alta e tradizione volgare.

Per il resto le varie linee di significazione del testo di Landino si accomodavano perfettamente alle istanze di chi promuoveva la pubblicazione *burgalesa*: conveniva quella poetica del commentatore fiorentino «che comportava una traduzione della poesia e della retorica in versi morali e civili»<sup>16</sup>, e conveniva appoggiare una stampa della *Comedia* idealmente destinata ad un pubblico vastissimo ma curata dall’editoria locale che, come a Firenze nel 1481, si misurava con la prima edizione a stampa di un Dante.

Le analogie, come si vede, non mancano, e sono non solo esterne – come queste appena segnalate – ma anche interne. Infatti la scelta privilegiata di Landino da parte di Villegas significa che, come a Firenze, si privilegia una esegesi funzionale al dibattito quattrocentesco piuttosto che alla comprensione puntuale del testo di Dante. Le istanze

---

13 PAOLO PROCACCIOLI, *Introduzione a Cristoforo Landino, Comento sopra la Comedia*, Roma, Salerno Editrice 2001, p. 9.

14 Ivi, p. 16.

15 *Ibid.*

16 Ivi, p. 24.



morali e pedagogiche indispensabili per una formazione appropriata e corretta del destinatario del libro contano molto di più che la interpretazione.

Anche Villegas, come Landino, non ammette una separazione radicale della esposizione letterale da quella allegorica<sup>17</sup> e, inoltre, l'attenzione alla questione delle scelte linguistiche del testo e della traduzione è costante, come lo era stata per Landino. Ma se per l'esegeta casentinese quello che contava era «l'affermazione della fiorentinità del verbo dantesco», come ha sostenuto Procaccioli<sup>18</sup>, a Burgos quello che contava era affermare il pieno diritto della nuova Spagna unita sotto il cattolicesimo a formar parte degli eredi della doppia classicità antica (biblica e pagana) e di quella moderna: Dante era l'autore maggiore di questa classicità moderna, italiana e romanza, e perciò Villegas, accostando la *Comedia* alle opere dei maggiori autori biblici, difende nella sua *Introducción* la legittimità della scrittura in versi:

In versi furono scritti molti libri della Sacra Scrittura, come il Psalterio e tutti quelli dei Profeti, il libro di Giobbe e il Cantica canticorum<sup>19</sup>.

Ma non bastava; Villegas rivendicava il pieno diritto ad inserire Dante poeta nella propria tradizione romanza, quando poco dopo afferma:

*Coplas* castigliane, quanti gravissimi uomini le scrissero!: Don Yñigo López de Mendoza, bisnonno della vostra magnifica casa di Velasco, il grave e dottissimo Juan de Mena, Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique, don Alfonso de Cartagena, vescovo di Burgos e altri gravissimi autori<sup>20</sup>.

Il processo di assimilazione di Dante in Spagna si chiudeva con la citazione del più grande umanista *burgalés*, l'ebreo convertito Alfonso de Cartagena, vescovo di Burgos, *auctoritas* che mostrava nella sua persona, come una metafora viva, il senso che nella cultura hanno i

---

17 Ivi, p. 40.

18 Ivi, p. 41.

19 Y así en verso fueron escriptos muchos libros de la sagrada scriptura: como el Salterio: y todos los profetas. El libro de Job: *Cantica Canticorum*.

20 Coplas castellanas quantos gravissimos varones las escrivieron. don Yñigo Lopez de Mendoza visaguelo de los señores de vuestra magnifica casa de Velasco. el grave y doctissimo Juan de Mena Fernan Perez de Guzman: Gomez Manrique: don Alfonso de Cartagena obispo de Burgos y otros gravissimos auctores.

passaggi, le traslazioni, le nuove frontiere.

## SECONDA PARTE di Roberto Mondola

Nella biografia di Pedro Fernández de Villegas, nato a Burgos il 25 marzo del 1453, si evidenzia l'esperienza di un intellettuale umanista, inserito nel contesto culturale ecclesiastico della sua città. Nella sua famiglia – una delle più antiche di Burgos e nobile già nel secolo XIII – sono stati numerosi, nel corso del tempo, gli esempi di personaggi che si distinsero per le loro capacità letterarie: successivi al traduttore dell'*Inferno* dantesco vanno ricordati, tra gli altri, il poeta latino (discepolo di Juan Luis Vives) Hernán Ruiz de Villegas, nato nel 1510 ed Esteban Manuel de Villegas, letterato nato nel 1589 e morto nel 1669<sup>21</sup>.

Come Villegas ci informa nel commento alla *copla* VI della sua traduzione del canto I dell'*Inferno*, suo padrino fu Alonso Pérez de Vivero, tesoriere del re Juan II, ucciso per volere di Álvaro de Luna il 1 aprile del 1453; diventato Dottore in teologia, don Pedro acquisisce una buona cultura scientifica e letteraria, riuscendo in poco tempo ad essere apprezzato per la sua attività e per lo zelo con cui si impegna nell'adempimento dei suoi compiti.

Nel 1485, all'età di trentadue anni, Villegas arriva in Italia: è opportuno ricordare che molte notizie in merito alla sua vita si possono ricavare proprio dal suo commento all'*Inferno* dantesco, dove, in alcuni passaggi, don Pedro ci fornisce dei piccoli aneddoti a proposito della sue vicende biografiche, utilissimi ad inquadrare il personaggio ed il contesto nel quale si trova a vivere ed operare. Ad esempio, basandosi su quanto Villegas afferma nel commento alla *copla* V del canto XXIV, si può ipotizzare che egli sia arrivato in Italia passando per il Moncenisio; in questa sede, infatti, don Pedro paragona il difficile cammino che devono compiere gli ipocriti con le loro pesantissime cappe di piombo al valico piemontese: «Asy esta en el Monsenis camino de Roma vna subida viniendo de alla: que se sube de vna chapa y piedra grande en otra como escalones».

Dopo essere arrivato in Italia, Villegas comincia una sorta di pellegrinaggio che lo porta in varie città della penisola, a Venezia, a Firenze, ma anche sul Lago di Garda e, soprattutto, a Roma, dove vive

---

21 RAFAEL DE FLORANES, *Memorias del Doctor Don Pedro Fernández de Villegas, Arcediano de Burgos*, «Colección de documentos inéditos para la Historia de España», XIX, Madrid 1851, pp. 413-414.

per un periodo piuttosto lungo; anche a questo proposito, non mancano le occasioni in cui, durante il commento all'*Inferno*, don Pedro coglie l'occasione per ripercorrere le diverse tappe percorse durante la sua permanenza italiana. Durante il canto XIX, ad esempio, analizzando la *copla* III, Villegas ricorda di aver soggiornato nella città natale di Dante, rimanendo ammirato dal «Baptisterio de Sant Juan Baptista en Florencia. El qual yo vi y es muy hermoso hedeificio»; nel canto successivo, inoltre, non manca di parlare a lungo del Lago di Garda e, successivamente, nel commento alla *copla* II del canto XXI, dedica rilevante spazio all'arsenale dei veneziani. Nelle fasi iniziali del suo *Prohemio* alla traduzione, inoltre, Villegas, discutendo sulla dottrina dantesca, afferma que «tobe alguna pequeña notiçia mientra resedi en la corte romana», evidente riferimento al suo soggiorno nella città eterna; parlando di Roma, però, la testimonianza più importante di don Pedro al riguardo si può leggere nel commento alla *copla* XXIV del canto IV, quando, parlando di Cicerone presente nel Limbo dantesco, Villegas ci informa di aver personalmente assistito nel 1485 al disseppellimento di Tullia, figlia del grande scrittore latino, ritrovata praticamente intatta dopo secoli dalla sua morte.

Attorno al 1490 don Pedro fa ritorno in Spagna, dove gli vengono conferite le prime importanti onorificenze ecclesiastiche, prima quella di *Abad de Cervatos* e, in seguito, quella di *Canónigo y Arcediano de la Catedral de Burgos*. È a questo punto che entra in scena la persona senza dubbio più importante per la carriera letteraria di Villegas, doña Juana de Aragón, duchessa di Frias, figlia nata dalla relazione extraconiugale tra la nobile catalana doña Alfonsa de Iborra y Alemán e il re Ferdinando il Cattolico: proprio lei, infatti, diventa la vera e propria protettrice di don Pedro, nonché la destinataria della traduzione dell'*Inferno* dantesco.

Doña Juana è, di fatto, una figlia bastarda di Ferdinando il Cattolico che, dopo aver sposato la cugina Isabella I di Castiglia nell'ottobre del 1469, vive varie relazioni al di fuori del suo matrimonio, tra cui quella con Alfonsa de Iborra, da cui nasce appunto la protettrice di Villegas: è curioso come, ogni qualvolta don Pedro esalta nel suo commento la figura del re Ferdinando, accompagni alle lodi per il sovrano quelle per sua moglie, Isabella appunto, omettendo totalmente il particolare che doña Juana non sia una figlia nata dalla loro relazione ufficiale. È probabile che questa manchevolezza, da parte di Villegas, non sia affatto casuale in un autore così fortemente legato alle gerarchie ecclesiastiche della sua città e, ovviamente, interessato ad offrire della sua mecenate un ritratto quanto più possibile lusinghiero. Come detto in precedenza, doña Juana diviene moglie del

*Condestable de Castilla* Bernardino Fernández de Velasco (1454-1512), figlio di Pedro Fernández de Velasco e di Mancia de Mendoza che, a sua volta, è figlia del marchese di Santillana, tra i più prestigiosi protagonisti culturali dell'epoca di Juan II di Castiglia e destinatario della prima traduzione castigliana della *Commedia* dantesca ad opera di Enrique de Villena nel 1428; appare quindi evidente come nella persona di doña Juana confluiscono alte tradizioni filosofiche e letterarie, ereditate dall'illustre famiglia, che alimentano in lei la passione per l'opera dantesca. Unica figlia nata dal matrimonio tra doña Juana e Bernardino Fernández de Velasco è Juliana de Aragón, che nel 1512 convola a nozze con il cugino di primo grado Pedro Fernández de Velasco, primogenito di Iñigo, il fratello di Bernardino.

Come si può vedere analizzando la dedica iniziale di Villegas, doña Juana de Aragón è una donna estremamente appassionata di letteratura, in particolare dell'opera di Dante, e chiede espressamente a don Pedro di cimentarsi in un'impresa ardua, quella di tradurre la *Commedia* in un momento particolare, poiché, proprio in questi anni, la fortuna di Dante nella Penisola Iberica si avvia a conoscere un periodo di declino via via crescente, in concomitanza con la straordinaria diffusione dell'opera di Petrarca e Boccaccio. Come sottolineò Arturo Farinelli<sup>22</sup>, il caso di una donna dantofila, che legge e rilegge Dante e che stimola don Pedro a quest'impresa, è assolutamente unico per la Spagna del tempo; doña Juana si interessa personalmente della carriera di Villegas, spingendolo quindi a volgere al castigliano quella che è l'opera più importante della letteratura italiana: in realtà, all'inizio e per un certo periodo, don Pedro oppone una serie di motivazioni contrarie a questa impresa, tra cui l'oggettiva difficoltà del lavoro, la sua umile preparazione culturale, giudicata non all'altezza di un simile compito, l'idea di perdere tempo in un qualcosa che non si addice al suo status ecclesiastico e, in ultima analisi, anche il timore di diventare oggetto di scherno agli occhi degli altri.

Queste manifestazioni di modestia da parte di Villegas appaiono in gran parte sincere, pur essendo tipiche di un'epoca in cui molti autori, nel momento in cui dedicano le loro opere a personaggi di rilievo, professano un'umiltà a volte quasi eccessiva di fronte ai loro protettori, quasi per proteggersi da eventuali critiche che possono essere mosse dall'*establishment* culturale nel quale operano. Proprio poco prima che la traduzione dell'*Inferno* di Villegas esca dai torchi dell'officina tipografica di Fadrique Alemán il 2 aprile del 1515, doña Juana muore; con la sua scomparsa, viene a mancare la principale pro-

---

22 Cfr. ARTURO FARINELLI, *Dante in Ispagna nell'età media*, in ID., *Dante in Spagna-Francia-Inghilterra-Germania*, Torino, Fratelli Bocca 1922, p. 172.

tettrice di don Pedro che, a conclusione della traduzione della prima cantica dantesca, dedica quindi la sua fatica a doña Juliana, figlia della deceduta e moglie di don Pedro de Velasco, conte di Haro e nipote di Bernardino.

La morte di doña Juana, la cui datazione precisa è però incerta, può ragionevolmente essere considerata la principale causa della rinuncia di Villegas a portare a termine la traduzione delle altre due cantiche della *Commedia*; don Pedro muore all'età di 83 anni a Burgos il 6 dicembre del 1536, a poco più di vent'anni dalla pubblicazione della sua opera più importante.

Oltre alla traduzione dell'*Inferno* dantesco, nel corso della sua vita Villegas si impegna nella stesura di altre opere letterarie – sicuramente però di minor importanza rispetto alla versione castigliana della prima cantica di Dante – tra cui il breve trattato intitolato *Aversión del mundo y conversión a Dios*<sup>23</sup> e la *Querella de la fe*<sup>24</sup>, cominciata da Diego de Burgos, segretario del marchese di Santillana, ed in seguito portata a termine dallo stesso Villegas; sia l'*Aversión del mundo y conversión a Dios* sia la *Querella de la fe* vengono pubblicati assieme alla traduzione dell'*Inferno*, nell'edizione *burgalesa* del 1515.

Vi è poi il *Flosculus sacramentorum*, opera in prosa latina scritta a favore del bene spirituale del clero, pubblicata innumerevoli volte nel corso del Cinquecento; a questo proposito, bisogna ricordare come, nel 1583, l'edizione del suo *Flosculus sacramentorum* stampato a Burgos nel 1558 venga messo all'Indice dei Libri Proibiti dal cardinale Quiroga, rimanendoci fino agli inizi del secolo XIX, quando viene abolita l'Inquisizione spagnola con Isabella II.

La traduzione dantesca di Villegas riveste una notevolissima importanza storica per essere la prima traduzione a stampa della *Commedia* prodotta in Europa, nonché l'unica disponibile a stampa in Spagna fino al XIX secolo; essa è preceduta da un lungo apparato proemiale, diviso in tre parti: il *Prohemio dirigido a la dicha señora doña Juana*, un riassunto della biografia e delle opere di Dante (mutuata dalla *Vita et costumi del poeta* di Landino) dal titolo *De la vida y costumbres del poeta* e la *Introducción*. Terminata la parte introduttiva, inizia la traduzione dell'*Inferno* con un lunghissimo commento, mutuato in gran parte da quello di Cristoforo Landino, la cui *editio princeps*, stampata a Firenze, risale al 1481; alla fine della traduzione, un *Vltiiloquio o postrero razonamiento* preceduto da una seconda dedica,

---

23 PEDRO FERNÁNDEZ DE VILLEGAS, *Aversión del mundo y conversión a Dios*, Burgos, Fadrique de Basilea 1515.

24 DIEGO DE BURGOS, PEDRO FERNÁNDEZ DE VILLEGAS, *Querella de la fe*, Burgos, Fadrique de Basilea 1515.

questa volta a don Pedro de Velasco, conde di Haro, e a sua moglie doña Juliana de Aragón, «fija vnica de la dicha señora doña Juana» defunta.

Nella prima parte del proemio, l'autore difende il proprio operato dalle eventuali accuse che gli potrebbero esser mosse, ribadendo la sua ignoranza, la sua mancata esercitazione nell'arte poetica e, soprattutto, citando le *auctoritates* principali che, stilisticamente e poeticamente, sono state da lui prese a modello; a questo proposito, non si può non notare come, nel canone proposto da Villegas, un posto di primo piano spetti al marchese di Santillana e a Juan de Mena, così come degna di nota è l'assenza di Francisco Imperial, ovvero colui grazie al quale la poesia dantesca cominciò ad essere realmente conosciuta nella Penisola Iberica tra la fine del Trecento e le prime decadi del Quattrocento. Non vi è dubbio che l'ultima parte che costituisce l'introduzione alla traduzione dell'*Inferno*, la *Introducción*, sia la più rilevante, perché in essa Villegas – dopo aver celebrato la sua protettrice doña Juana ed aver descritto a grandi linee la figura e le opere di Dante – chiarisce ai lettori le scelte stilistiche alla base del suo lavoro di traduttore e commentatore della *Commedia*. Seguendo l'esempio di Juan de Mena, don Pedro adotta, per la sua traduzione, la *copla de arte mayor*, basata su otto dodecasillabi, con lo stesso sistema rimico, ABBA:ACCA, del poema allegorico *Laberinto de Fortuna*, composto nel 1444, ma con una maggiore uniformità di verso; Villegas difende la sua scelta di tradurre in quella forma di *trobar* che propriamente è definita «verso heroyco que en lengua greca significa alto» e, allo stesso tempo, ricorda come Dante abbia impiegato «coplas de tercetos que ansi los nombra el toscano». Villegas spiega al pubblico castigliano come è strutturato il sistema delle rime incatenate della *Commedia*, per cui il terzo verso della prima terzina fa rima con il primo ed il primo della seconda terzina con il secondo della prima: conseguenza di quanto detto è che quattro versi danteschi corrispondono ad una media *copla de arte mayor*. È chiaro che Dante «escriue de tres en tres», per cui «en dos tercetos faltan dos pies» per fare una *copla de arte mayor*: Villegas ricorda come abbia anche provato ad usare nella sua traduzione le terzine dantesche, per quanto questa tipologia fosse ben lontana dal «nuestro vso», ed il risultato è stato «vna cosa tan desdonada» per cui si è visto costretto ad abbandonare subito quest'idea iniziale per ripiegare sulla più classica e tradizionale *copla de arte mayor*.

Rimaneva infatti il problema insolubile per cui ad una terzina dantesca mancava sempre un verso per fare una *media copla*, e a due terzine due per farne una intera; perciò, Villegas riferisce come abbia

supplito a questo inconveniente oggettivo:

que algunas vezes ocurriendo de mio algund buen pie que mas  
aclare su testo: o confirme su sentencia pongo le: y aya  
paciencia el Dante que en su brocado se ponga algund  
remiendo de sayal que mas le faga luzir: y el filosofo dize: que  
de miserrimo ingenio es siempre vsar de lo fallado.

Le parole di Villegas sono la prova evidente di come, nella Castiglia rinascimentale, la forma metrica della terzina non fosse affatto sviluppata, soprattutto in rapporto alla straordinaria diffusione della *copla de arte mayor*: a questo proposito, non si può infatti non sottolineare come sia soltanto con la seconda traduzione dei *Triumphs* petrarcheschi di Hernando de Hozes nel 1554 che si stabilisce nella Penisola Iberica l'uso della terzina, nonostante questo tipo di versificazione rimandasse chiaramente all'opera dantesca<sup>25</sup>.

Proprio l'aver scelto, per la sua traduzione, la *copla de arte mayor*, è il motivo per cui l'opera di Villegas conosce un declino costante poco dopo la sua pubblicazione: don Pedro dà alle stampe la sua versione dell'*Inferno*, infatti, negli anni immediatamente precedenti all'incorporazione, in Spagna, dei metri tipici della letteratura italiana, in primo luogo l'endecasillabo, fenomeno che avviene grazie alla grande diffusione dell'opera di Petrarca e, con essa, del nuovo spirito rinascimentale grazie a Boscán e Garcilaso. Nella sua traduzione, inoltre, don Pedro aggiunge a volte versi totalmente estranei al testo originale, peraltro dichiarandolo apertamente nel commento: è chiaro che il senso dell'opera non ne deve risultare modificato, perché altrimenti si tratterebbe di un tradimento, compiuto dal traduttore, del testo di partenza. Nella maggior parte dei casi, l'ampliamento che si verifica in Villegas ha lo scopo principale di rendere ancora più esplicito il significato dei passi in questione, partendo dal presupposto che un'opera come la *Commedia* presenta una molteplicità di livelli interpretativi tale da giustificare ulteriori chiarimenti; le aggiunte fatte da don Pedro non hanno insomma la semplice funzione di ampliare il testo dantesco, ma di "aclararlo".

Si può anche leggere, nelle parole di Villegas, l'idea che la sua traduzione contribuisca ad aumentare la bellezza dell'originale, come se la versione castigliana dell'*Inferno* valorizzasse il testo italiano; questa forte presa di coscienza del traduttore non è, peraltro, isolata nel panorama culturale spagnolo, dal momento che anche Francisco de

25 Cfr. MARGHERITA MORREALE, *Dante in Spain*, Estratto dagli «Annali del Corso di Lingue e Letterature straniere della Università di Bari», VIII, 1966, p. 10.

Madrid, nel prologo alla sua traduzione del *De remediis* di Petrarca nel 1510, afferma che è indispensabile aggiungere tutti quegli elementi linguistici e sintattici che rendano più comprensibile per il pubblico il testo che si sta traducendo. Quel che è certo è che spesso, leggendo l'*Inferno* di don Pedro confrontato con l'originale italiano, balza agli occhi la straordinaria capacità di sintesi dantesca, in grado di riassumere con pochissime parole significati ampi e complessi. Credo però che Villegas non possa essere condannato per questo, dal momento che i suoi ampliamenti nascono dalla necessità di facilitare la lettura del poema dantesco, anche se spesso ciò contribuisce ad appesantire notevolmente la sua traduzione, rendendola sovrabbondante.

Leggendo la *Introducción*, si capisce come – per Villegas – il traduttore, al momento di volgere nella propria lingua un'opera scritta in un altro idioma, può e deve intervenire personalmente, modificando la struttura stessa del testo per far sì che si appianino le inevitabili differenze che ci sono tra due lingue diverse; è a discrezione del traduttore, quindi, modificare ciò che ritiene opportuno e, di conseguenza, il suo criterio interpretativo diventa la discriminante fondamentale alla base delle scelte stilistiche da lui operate. Da quanto detto emerge la consapevolezza, da parte di Villegas, di come ormai ci si stia allontanando dalla dicotomia tra la lingua classica e le lingue romanze. La sua visione della cultura, così come quella propugnata dal suo modello Cristoforo Landino, rivela l'influenza decisiva dell'Umanesimo; è inoltre evidente come non possa essere messo in secondo piano il ruolo della stampa che, permettendo ad un pubblico più ampio di accedere ad un testo letterario a differenza di quanto avveniva nella prima metà del Quattrocento, fa sì che l'autore calibri le proprie scelte tenendo sempre presente l'orizzonte di attese dei suoi destinatari.

L'altro aspetto a cui, sempre nella *Introducción*, Villegas accenna solo di sfuggita è rappresentato dal fatto che, a volte, si potrà trovare nel suo commento qualche rimprovero o qualche semplice consiglio rivolto a Dante: in questo caso, don Pedro sottovaluta un elemento che invece riveste grande importanza all'interno della sua opera, dal momento che non sono affatto rari i casi in cui l'arcidiacono di Burgos si scaglia contro alcune scelte fatte da Dante, nei momenti in cui il poeta fiorentino non ha rispettato i dogmi della religione cattolica o si è semplicemente allontanato da tradizioni interpretative di origine cristiana. Valga come esempio il commento di don Pedro al canto IV, in cui Villegas critica Dante per aver inserito nel Limbo personaggi come Averroè o come lo stesso Virgilio che, per la natura del loro peccato, avrebbe dovuto collocare molto più in profondità nell'*Inferno*;



sulla stessa lunghezza d'onda si muovono le critiche rivolte all'Alighieri per aver condannato Didone come lussuriosa, nonostante la tradizione cristiana (da San Girolamo a Sant'Agostino) vedesse nel suicidio della regina cartaginese la prova del suo eroico desiderio di conservare la castità<sup>26</sup>. Molte volte, inoltre, Villegas sembra sinceramente stupito del fatto che personaggi verso cui Dante prova rispetto ed ammirazione possano essere dannati; è il caso di Brunetto Latini, macchiatosi di un peccato tremendo come quello della sodomia, una "abominación" che, come don Pedro tiene a precisare con un patetico tono di nazionalismo, è del tutto sconosciuta alla Spagna.

È agevole intuire come la parte proemiale della traduzione di Villegas rappresenti un momento imprescindibile per comprendere appieno le motivazioni e le scelte stilistiche dell'arcidiacono di Burgos; a questo proposito, va ricordato come il caso di don Pedro non sia affatto isolato in un momento storico in cui, con il sorgere e lo sviluppo della stampa a caratteri nobili, il proemio si configura come un vero e proprio sottogenere letterario, luogo deputato alle dichiarazioni di intenti dell'autore, interessato ad offrire al pubblico gli elementi indispensabili per comprendere la sua opera.

All'inizio del commento ad ogni canto, don Pedro segue tendenzialmente il canovaccio landiniano, descrivendo brevemente il tema che si dovrà affrontare, le pene e i peccatori che il pubblico incontrerà nella lettura; quello che però balza maggiormente ai nostri occhi è il fatto che, nell'edizione stampata da Fadrique de Basilea, la traduzione occupa soltanto un piccolo spazio della pagina, poiché tutto il resto è costituito dall'ampio commento che, di fatto, acquisisce una fondamentale importanza, probabilmente superiore alla traduzione stessa: come già sottolineato da Margherita Morreale, nella sua analisi delle varie *coplas* Villegas mette in mostra tutto un repertorio costituito da dottrina cattolica, nozioni scientifiche o pseudo-scientifiche, astronomia, scienza naturale<sup>27</sup>. Il commento dell'arcidiacono di Burgos riveste al tempo stesso una notevole importanza storica, dal momento che non mancano i casi in cui Villegas fornisce notizie relative a personaggi o eventi importanti, battaglie, guerre o, semplicemente, aneddoti relativi alla Castiglia dell'epoca; a volte poi, per specificare meglio quanto detto, don Pedro non esita ad inserire nel suo commento proverbi volti a chiarire il concetto da lui espresso. Date queste basi, è evidente come, nell'opera di Villegas, l'interrelazione tra la traduzione e le glosse assuma connotati rilevanti, anzi non è certo azzardato dire

26 Su quest'aspetto, cfr. MARIA ROSA LIDA DE MALKIEL, *Dido en la literatura española. Su retrato y defensa*, Londra, Tamesis Books 1974, pp. 57-138.

27 Cfr. MARGHERITA MORREALE, *Dante in Spain*, cit., p. 10.

che è proprio nel commento che inizia il processo di traduzione.

A differenza di Landino, inoltre, Villegas non ha mai un atteggiamento magistrale, anzi non manca di ribadire più volte i limiti della propria cultura, l'insufficienza degli strumenti esegetici adatti ad analizzare il testo dantesco. Senza dubbio, leggendo Villegas, emergono i tratti di una personalità contenuta, aliena da ogni egocentrismo, quasi ingenua nell'esaltarsi di fronte a certi artifici retorici danteschi, ma pronta a ribadire i dettami della religione cattolica, in opposizione a qualsiasi credenza che possa deviare dalla retta via del Cristianesimo.

L'arcidiacono di Burgos non si è limitato a copiare il testo di Landino per proporlo poi nel contesto culturale castigliano; egli ha invece operato in profondità sul poema dantesco, facendo comunque sentire la sua personalità, selezionando diligentemente gli abbondanti materiali forniti da una lunga tradizione esegetica; la prova più evidente della difficoltà che Villegas ha incontrato nel suo lavoro è costituita dal fatto che, morta doña Juana, egli abbia preferito dedicarsi ad altri impegni e discipline, proprio per il timore di non riuscire a mantenere, nelle altre due cantiche, il livello raggiunto nella traduzione dell'*Inferno*.

Il lungo commento di Villegas alle *coplas* che compongono la sua versione dell'*Inferno* rivela una notevole erudizione: sia per quanto riguarda gli autori classici latini (Cicerone, Sallustio, Ovidio, Seneca e Giovenale in primo luogo), sia, ovviamente, a proposito della letteratura cristiana, don Pedro mette infatti più volte in mostra una conoscenza assolutamente considerevole. A proposito della descrizione dei vizi, generalmente Villegas inserisce digressioni di ordine morale, teologico, rifacendosi spesso all'esempio di *auctoritates* religiose che assumono la funzione di ribadire i concetti da lui espressi; parlando delle varie colpe, spesso l'arcidiacono di Burgos si impegna nel tracciare una sorta di scala di gravità, fornendo inoltre possibili rimedi per evitare che chi leggerà la sua opera cada vittima del vizio di volta in volta condannato. Il desiderio di incutere timore nell'animo di chi leggerà il suo commento spinge molto spesso Villegas ad accrescere le sofferenze dei dannati: si registrano infatti ripetute aggiunte volte ad aumentare la sensazione di orrore, sia con l'inserimento di figure diaboliche assenti nel testo dantesco, sia con un'insistenza ossessiva su dettagli relativi ai tormenti inflitti alle anime dell'*Inferno*. È come se don Pedro, temendo di non suscitare abbastanza terrore con la sua descrizione, ampliasse a dismisura il numero di creature mostruose che si pongono sulla strada di Dante e Virgilio; in Villegas le pene ideate da Dante per i dannati, già di per sé terrificanti, acquisiscono un *quid* di ferocia e cinismo, per cui si ha l'impressione di assistere ad

una eterna rappresentazione infernale, in cui un numero indefinito di diavoli non esita a torturare con incredibile costanza le anime presenti nei vari cerchi.

Ad esempio, nella traduzione di don Pedro la pena per i lussuriosi viene addirittura triplicata, dal momento che essi non sono soltanto colpiti dalla bufera infernale, ma vengono anche sbattuti dai diavoli contro le pareti del girone ed arsi vivi nel fuoco; nella traduzione dell'ultimo canto, inoltre, Villegas inserisce un'intera *copla* partorita dalla sua fantasia, in cui pone accanto a Lucifero una moltitudine imprecisata di diavoli, giustificando nel commento quest'aggiunta con il fatto che, a suo avviso, nell'*Inferno* Dante ha parlato in modo troppo sintetico dei diavoli, raggiungendo il culmine della sua negligenza proprio nel canto XXXIV. Sulla stessa lunghezza d'onda si muovono le aggiunte con le quali don Pedro insiste ripetutamente su concetti quali l'eternità della sofferenza per i dannati, sulla crescente gravità delle pene e, di conseguenza, dei tormenti per le varie anime a mano a mano che ci si avvicina a Lucifero. Altra costante della sua traduzione è l'inserimento di continui particolari psicologici con i quali l'arcidiacono di Burgos attribuisce ai vari personaggi (con una netta preminenza per Dante) sentimenti non esplicitati nel testo italiano; frequentissimi sono infatti i casi in cui Villegas rappresenta Dante *agens* turbato ed impaurito alla vista delle varie anime incontrate durante il cammino per i luoghi infernali, anche quando di queste sensazioni non vi è affatto traccia nell'originale dantesco. Va anche sottolineato come nella glossa don Pedro ometta costantemente di segnalare al suo pubblico il fatto che l'inserimento di frequenti particolari psicologici è un processo dovuto alla sua traduzione, ragione per cui il lettore castigliano che leggeva la sua versione senza conoscere il testo italiano era naturalmente portato ad attribuire il sentimento di paura allo stesso Dante.

Credo sia quindi necessario sottolineare che l'ampliamento a cui Villegas sottopone il testo dantesco non è indizio di una difficoltà di comprensione dell'originale: a tal proposito, è da credere che le innumerevoli aggiunte operate dall'arcidiacono di Burgos sono, nella maggior parte dei casi, volontarie. Molto spesso poi le amplificazioni operate da Villegas sorgono da interpretazioni deduttive; in altre parole, facendo leva sul senso complessivo del testo italiano, in modo spontaneo don Pedro inserisce particolari aggiuntivi che tendono a ribadire quanto già espresso da Dante, sia per quel che riguarda la sfera emozionale dei personaggi sia per quanto riguarda la geografia dei luoghi infernali. Proprio a proposito delle aggiunte "topografiche", va detto che esse, basate su una serie di formule ste-

reotipate ripetute più volte, mantengono un carattere sostanzialmente indefinito, rispondendo soprattutto all'intento di far sì che i lettori comprendano appieno la miseria e l'orrore dell'Inferno; tra queste aggiunte generiche, degne di nota sono quelle che insistono ad esempio sull'oscurità dei luoghi infernali, variamente disseminate durante la traduzione.

Spesso, nel testo di Villegas, ritornano le dichiarazioni, vere e proprie prese di coscienza da parte del traduttore, di come ormai siano cambiati profondamente i modi di approcciarsi ad un lavoro esegetico: ora, l'interprete può prendersi molte più libertà, perché ha maturato una coscienza critica che gli permette di esprimere le proprie opinioni, aggiungendo quando lo ritiene necessario o riducendo invece, quando la propria fonte, in questo caso Landino, si è dilungata troppo su certi temi. Non vi è dubbio che questa libertà che Villegas si prende sia assolutamente nuova rispetto a quanto avveniva qualche decennio prima, quando le traduzioni erano quanto più possibile letterali e non erano concesse molte deviazioni dai modelli principali. In generale, dove Villegas è più sintetico rispetto al suo modello Landino è riguardo alla descrizione di genealogie, di aneddoti storici maggiormente legati a Firenze, così come non c'è dubbio che, molto spesso, l'esegeta casentinese è più attento allo scandaglio storico dei vari personaggi, mentre l'arcidiacono di Burgos coglie soprattutto l'occasione, parlando delle anime dannate incontrate da Dante, per divulgare elementi del Dogma; spesso, poi, quando la situazione lo permette, don Pedro inserisce una riflessione di ordine morale, una lode ai suoi sovrani, una notizia di ambito teologico, senza dimenticare, come detto, alcuni importanti riferimenti storici a guerre e battaglie.

È altresì evidente che il pubblico di Villegas non è lo stesso di Landino: quando, nel 1481, quest'ultimo dà alle stampe il suo *Comento*, si rivolge ad una città, Firenze, ben consapevole dell'importanza del suo principale poeta, e questo permette a Landino di affrontare *in medias res* il poema dantesco; Villegas, al contrario, pur rivolgendosi a doña Juana, che sappiamo essere appassionata lettrice di Dante, deve comunque tenere in conto che la maggioranza del pubblico a cui la sua opera è indirizzata ha bisogno di spiegazioni preliminari, che servano ad introdurre la figura e l'opera di Dante; non va dimenticato come diverso sia anche l'obiettivo di don Pedro rispetto a quello di Landino, prevalendo, nell'arcidiacono di Burgos, l'intento di recuperare, grazie al poema dantesco, valide norme morali. Fondamentalmente, si potrebbe dire che mentre Landino, nel commentare Dante, risponde ad una logica non solo culturale ma, per così dire, politica e

municipale, dal momento che i suoi committenti, i Medici, inquadrano l'operazione di recupero dell'esegesi dantesca nell'ottica di un processo molto più ampio, volto a ristabilire il predominio della cultura fiorentina nel panorama rinascimentale italiano, Villegas, obbedendo al volere di doña Juana, viene invece incontro al desiderio personale di un personaggio appartenente all'altissima aristocrazia nobiliare, che sappiamo sinceramente appassionato dell'opera dantesca.

Credo, allo stesso tempo, che pur essendoci stati durante il Quattrocento traduzioni e commenti alla *Commedia* nella Penisola Iberica, Villegas avverta in qualche modo il bisogno di ricominciare da capo, di far conoscere di nuovo alla cultura castigliana l'opera del poeta fiorentino: d'altra parte, appare evidente come la traduzione di don Pedro non appaia per niente sotto il segno della continuità in rapporto alle precedenti versioni ispaniche della *Comedia*, quelle di Enrique de Villena e del catalano Andreu Febrer (autori delle prime traduzioni del poema dantesco prodotte in Spagna, rispettivamente nel 1428 e nel 1429) che infatti non vengono praticamente mai considerate da Villegas al momento di analizzare il poema dantesco.

A questo proposito, credo sia necessario chiarire analogie e differenze tra la traduzione in prosa versificata di Villena, dedicata al marchese di Santillana, e quella di Villegas: in via preliminare, va detto come entrambi i traduttori, volgendo al castigliano Dante, vengano incontro al desiderio di personaggi assolutamente influenti, il marchese di Santillana e doña Juana, ma le modalità di composizione ed anche gli obiettivi che i due traduttori si pongono sono totalmente diversi. Villena, pur non rispettando il vincolo metrico, traduce il poema dantesco seguendo il principio del *pro verbo verbum* per facilitare a Santillana la comprensione della *Commedia* e non è un caso che il testo castigliano sia affiancato da quello italiano: in lui è del tutto assente la preoccupazione pedagogica, lo scrupolo ideologico che invece anima la versione dell'*Inferno* dell'arcidiacono di Burgos, spingendolo così ad intervenire personalmente sul testo dantesco e ad affiancare alla sua traduzione un commento di così notevole ampiezza. Credo quindi non sia azzardato dire che, se la traduzione di Villena è concepita proprio per essere letta parallelamente al testo italiano, quella di Villegas si pone invece come opera autonoma; non è certo un caso che Margherita Morreale<sup>28</sup> utilizzi il termine di *traducción* riferendosi a Villena, parlando invece di *adaptación en coplas de arte mayor* riguardo a Villegas.

---

28 Cfr. MORREALE, *Apuntes bibliográficos para el estudio del tema Dante en España hasta el siglo XVIII*, Estratto dagli «Annali del Corso di Lingue e Letterature straniere della Università di Bari», VIII, 1967, p. 9.

Credo che l'opera di Villegas sia, come detto in precedenza, il prodotto di una tendenza letteraria diversa rispetto a quella prevalente nel secolo XV, simbolo di un nuovo modo di compiere una traduzione, più libera e non più concepita secondo la teoria del *pro verbo verbum*. Secondo Peter Russell<sup>29</sup>, nella sua traduzione don Pedro segue una modalità di tradurre un testo letterario volta a favorire in primo luogo coloro che non conoscevano la lingua latina: a suo avviso, questo tipo di traduzione è caratteristico di molti traduttori chierici, intellettuali che possedevano una solida conoscenza del latino ma che, al momento di utilizzare la lingua vernacolare, erano orientati ad usare la lingua dei predicatori medievali.

A proposito del rapporto tra Villegas ed il testo italiano dell'*Inferno*, non si ha alcuna notizia precisa riguardo all'edizione dantesca che l'arcidiacono di Burgos utilizzò per la sua traduzione; i continui riferimenti al *Comento* di Landino rappresentano, però, una prova inequivocabile che ci fa credere che, al momento di comporre il suo *Infierno* castigliano, don Pedro avesse davanti una delle numerose edizioni del commentatore casentinese stampate nelle ultime due decadi del Quattrocento. Per quanto riguarda la fortuna del *Comento* di Landino in Spagna negli anni precedenti alla traduzione di Pedro Fernández de Villegas, che ne certifica il trionfo vero e proprio, va ricordato come in Catalogna appaia, nell'ultima decade del secolo XV, una traduzione anonima del *Purgatorio* basata sull'opera dell'esegeta casentinese (manoscritto 20 della Biblioteca Universitaria di Barcellona): riguardo alla diffusione nella Penisola Iberica del *Comento* landiniano, Mario Penna<sup>30</sup> afferma che esso giunge in un numero molto limitato di copie, anche se non vi è dubbio che in breve tempo se ne moltiplicano gli esemplari. Oggi, infatti, nella sola Biblioteca Nazionale di Madrid, si contano ben sei incunaboli della *Commedia*, tutti con il *Comento* di Landino; ci sono quindi innumerevoli prove che, già dall'ultima decade del Quattrocento, la *Commedia* dantesca che si legge in Spagna sia quella con il *Comento* landiniano e questo non ci lascia affatto sorpresi se è vero che anche in Italia il prestigio del commentatore casentinese raggiunge in questi anni il suo culmine, favorito, come è ovvio, dal fatto che il *Comento* venga ristampato con una frequenza impressionante. Si è addirittura giunti a pensare che il *Comento* di Landino interessi in questo periodo più del testo dantesco, letto in questi anni con una crescente difficoltà anche in Italia: come

---

29 Cfr. PETER RUSSELL, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400-1550)*, Bellaterra, Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona 1985, p. 34.

30 Cfr. PENNA, *Traducciones castellanas antiguas de la Divina Comedia*, cit., p. 106.

peraltro è stato sottolineato<sup>31</sup>, con l'edizione di Landino del 1481 giunge a maturazione un processo per cui il commento ad un testo letterario arriva quasi ad assumere un ruolo predominante rispetto alla stessa opera che si va a commentare.

Per quanto riguarda le scelte linguistiche di Villegas, non vi è dubbio che l'arcidiacono di Burgos sia generalmente orientato verso termini antiquati, desueti: fedele alle sue preferenze letterarie, egli disprezza qualsiasi innovazione linguistica, vista quasi come una forma di corruzione del castigliano tradizionale, preferendo spesso l'utilizzo di molte forme che già ai suoi tempi erano cadute in disuso. Joaquín Arce<sup>32</sup> ha puntualmente registrato le principali caratteristiche della sua opera: a suo avviso, don Pedro, vissuto in un periodo di «transición en el gusto literario»<sup>33</sup>, si dimostra molto attento ai problemi posti in essere dal testo di Dante. Leggendo l'opera di don Pedro si apprezza un sincero anelito alla purezza linguistica del castigliano: quando Villegas opta per forme apparentemente desuete, l'obiettivo che si pone è quello di far sì che non vada perduta la memoria collettiva della lingua tradizionale<sup>34</sup>.

La peculiarità dell'arcidiacono di Burgos è il suo ibridismo linguistico, nella linea tracciata da Juan de Mena: molto spesso, don Pedro oscilla infatti tra la scelta di termini arcaici o latineggianti, altre volte (più raramente) propende per l'uso di vocaboli innovativi e forestierismi. Fondamentale sottolineare come si debba proprio a Villegas la nascita in castigliano del termine *terceto* che, come segnala Corominas<sup>35</sup>, appare per la prima volta in spagnolo proprio nell'opera dell'arcidiacono di Burgos, precisamente nella *Introducción*; è sempre Corominas a rilevare come siano presenti nella traduzione di don Pedro le prime attestazioni di parole come *flébil*<sup>36</sup> (canto VII), *lívido*<sup>37</sup> (canto XXV), *extrínseco*<sup>38</sup> (canto V) e *fétido*<sup>39</sup> (canto XVIII). Evidenti arcaismi sono i frequenti *ca*, *maguer*, *vegada*, *ovo*, *fruenta*, *naucher*, *fraire*; a questo proposito, è da notare come proprio il termine *ca*, antico

---

31 Cfr. MARCO SANTORO, *Il paratesto nelle edizioni rinascimentali italiane della Commedia*, in ID. (a cura di), *Dante, Petrarca, Boccaccio e il paratesto*, Roma, Edizioni dell'Ateneo 2006, p. 20.

32 Cfr. ARCE, *La lengua de Dante en la «Divina Commedia» y en sus traductores españoles*, «Revista de la Universidad de Madrid», cit., pp. 26-29.

33 Ivi, p. 26.

34 Cfr. FLORANES, *Memorias del Doctor Don Pedro Fernández de Villegas*, cit., p. 424.

35 Cfr. COROMINAS, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, cit., V, p. 624.

36 Cfr. ivi, vol. II, p. 877.

37 Cfr. ivi, vol. III, p. 673.

38 Cfr. ivi, vol. II, p. 829.

39 Cfr. ivi, vol. III, p. 338.

vocabolo castigliano, sia spesso utilizzato da don Pedro in luogo di *porque*, così come il termine *maguer* (corrispettivo arcaico dell'odierno *aunque*) che, come ci informa lo stesso Villegas durante il commento alla *copla* II del canto I, era usato da operai e montanari.

Termini che rimandano chiaramente al contesto letterario dantesco e che Villegas mantiene intatti sono, ad esempio, *cántica*, utilizzata nel *Prohemio*, *bolgia* (canto XIX), con il suo composto *mala bolgia* (canto XXI), e *contrapaso* (canto XXVIII). Per quel che concerne la sfera lessicale, è opportuno sottolineare come la traduzione di don Pedro si caratterizzi per un indubbio impoverimento rispetto all'originale dantesco; a differenza di arcaismi e latinismi, non sono numerosi i neologismi introdotti dall'arcidiacono di Burgos, anche se l'aver ideato il termine *terceto* per indicare la terzina dantesca basta da solo a considerare il grande valore storico della sua opera. A proposito della traduzione di Villegas, peraltro, non va dimenticato come presso la Hispanic Society of America sia conservata una versione manoscritta<sup>40</sup>; importante sottolineare il dato cronologico riguardante la *letra* del testo manoscritto, considerata tipicamente quattrocentesca; a questo proposito è ragionevole pensare, raccogliendo la riflessione di Margherita Morreale<sup>41</sup>, che don Pedro abbia iniziato a lavorare alla traduzione dell'*Inferno* poco dopo essere tornato in Castiglia (ultimo decennio del Quattrocento), accettando così l'esplicito invito di doña Juana e cominciando un lungo percorso di lettura ed interpretazione del poema dantesco che si sarebbe concluso con la stampa della sua traduzione della prima cantica nel 1515. Secondo quanto si legge in una nota presente nella *guarda primera* (databile invece al secolo XVI), il manoscritto CIV della Hispanic Society of America, nella quale è contenuta la traduzione, fu comprato nel 1595 all'asta organizzata da Pedro Fernández de Villegas, nipote del traduttore dantesco; per quanto riguarda le caratteristiche del manoscritto, esso presenta, dopo il titolo, una rassegna in prosa dei vari canti e successivamente il testo della traduzione, senza traccia di glosse o commenti, ma con alcune correzioni che, come segnalato da A. Rodríguez Moñino e M. Brey Marino<sup>42</sup>, fanno pensare che il manoscritto sia proprio dell'autore. È importante sottolineare il fatto che non ci sono differenze di rilievo tra la traduzione nella sua versione manoscritta e l'edizione stampata a Burgos nel 1515; la variante fondamentale risiede quindi nel fatto che

---

40 ANTONIO RODRÍGUEZ MOÑINO, MARIA BREY MARINO, *Catálogo de los manuscritos poéticos castellanos existentes en la Biblioteca de The Hispanic Society of America: siglos XV, XVI, XVII*, New York 1965-1966, tomo II, p. 52.

41 Cfr. MORREALE, *Apuntes bibliográficos*, cit., p. 17.

42 Cfr. RODRÍGUEZ MOÑINO, BREY MARINO, *Catálogo de los manuscritos*, cit., p. 52.



il manoscritto CIV non presenta glosse e commenti, elementi testuali che sono invece il tratto peculiare della versione a stampa.

Da quanto detto, si possono quindi agevolmente ricostruire le varie fasi del lavoro di Villegas: non vi è dubbio che la traduzione dell'*Inferno* sia stato il primo passo compiuto dal traduttore, che solo in un secondo momento ha aggiunto il ricco commento, configuratosi poi come fondamentale strumento di lettura ed interpretazione della sua versione castigliana della prima cantica dantesca.

Per quanto riguarda la storia editoriale della traduzione dell'*Inferno* di Villegas, va ricordato come, dopo essere stata pubblicata nel 1515, venga ristampata nel 1868 – in coincidenza con il rifiorire dell'interesse per Dante e la sua opera determinato dal nuovo clima culturale del Romanticismo – presso l'Establecimiento Tipográfico de Tomás Rey y Compañía di Madrid<sup>43</sup>. L'edizione del 1868 non presenta l'intero apparato proemiale scritto da Villegas, mancando infatti la *Introducción*, terza ed ultima parte dell'introduzione di don Pedro, mentre è presente la *Suma de lo contenido*, sorta di riassunto dei trenta-quattro canti che costituiscono l'*Inferno*: per quel che concerne il testo di Villegas, gli editori scelgono di affiancare ad esso il testo italiano, molto probabilmente per il motivo di offrire ai lettori spagnoli un saggio di traduzione cinquecentesca, senza dimenticare come siano presenti modifiche importanti da un punto di vista grafico.

Praticamente negli stessi anni in cui Villegas dà alle stampe la sua traduzione dell'*Inferno*, appaiono altre due versioni parziali della *Commedia*: la più importante è quella anonima, in *quintillas* di ottosillabi, del *Purgatorio* e dei primi canti del *Paradiso*, pubblicata per la prima volta da Francisco de Uhagón<sup>44</sup>, nel 1901. Questa versione riveste un grande interesse, essendo strettamente legata a quella di Villegas, soprattutto per quanto riguarda le dichiarazioni fatte dall'anonimo traduttore nel prologo alla sua opera: in questa sede, infatti, egli più volte dichiara di voler in qualche modo continuare l'opera intrapresa da don Pedro, prendendone però decisamente le distanze, soprattutto per quel che concerne le scelte stilistiche alla base della versione dell'arcidiacono di Burgos. Il traduttore nota infatti che una *copla de arte mayor* corrisponde a due terzine dantesche, ragion per cui la versione di don Pedro comportava un inevitabile

---

43 *La Divina Comedia de Dante Alighieri. Del Infierno*. Texto italiano, con la versión que hizo en coplas de arte mayor don Pedro Fernández de Villegas, arcediano de Burgos, y fue impresa en dicha ciudad en 1515. Madrid, Establecimiento Tipográfico de Tomás Rey y Compañía Editores 1868.

44 Cfr. FRANCISCO DE UHAGÓN, *Una traducción castellana desconocida de la Divina Commedia*, «Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos», V, 1901, pp. 525-559.

ampliamento del testo dantesco; il giudizio che l'anonimo traduttore dà di queste aggiunte operate da Villegas è assolutamente negativo, tanto da fargli dire che «todo el texto se desbarata por la intermission de lo añadido y remission de lo dexado». Per quel che riguarda la forma metrica della traduzione, il traduttore adotta due metri distinti: gran parte della versione è infatti in *quintillas* di ottosillabi, ognuna delle quali corrisponde ad una terzina dantesca; l'autore dimostra di saper dominare questa forma metrica ed i suoi versi posseggono anche una certa eleganza. Dal canto XXX del *Purgatorio*, però, fino al canto XXXIII, il traduttore sceglie di provare ad utilizzare il *terceto*, con risultati assolutamente scadenti, tanto che il senso di alcuni passaggi risulta più oscuro ed enigmatico dell'originale dantesco, a conferma di come l'adozione di questa forma metrica fosse in Castiglia ancora estremamente difficoltosa.

Va poi citata l'ultima traduzione castigliana del poema dantesco del secolo XVI, quella, in *coplas de arte mayor*, di Hernando Díaz: sfortunatamente, di questa opera ci restano pochissimi frammenti (le prime due ottave di *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*), tanto da essere difficile poter dare un giudizio preciso sulla sua reale qualità. Quel che è certo è che l'autore menziona la sua traduzione nel prologo di un'altra sua opera, *La vida y excelentes dichos de los más sabios filósofos que uvo en este mundo*<sup>45</sup>, una sorta di *resumen* della *Vida de los filósofos* di Walter Burley; è importante notare che la prima edizione di questa opera apparve il 15 marzo del 1516, il che fa capire come la traduzione di Díaz sia praticamente contemporanea a quella di Pedro Fernández de Villegas; tra la pubblicazione dell'opera di don Pedro e quella di Díaz vi è uno scarto cronologico di appena undici mesi.

Volendo concludere questo intervento, credo sia necessario ribadire che, anche se la versione dell'*Inferno* dantesco di Villegas dista molto da ciò che oggi considereremmo come una buona traduzione, è però, innegabilmente, una preziosa testimonianza di una modalità di tradurre sicuramente diversa dai canoni moderni, ma che appartiene in pieno ad un'epoca in cui l'esercizio del tradurre si configurava sempre più come desiderio di rendere fruibile, nella propria lingua, il significato di un testo composto in un altro idioma. La dilatazione a cui don Pedro sottopone il testo dantesco ha spinto, come abbiamo visto, alcuni critici ad usare il nome di adattamento per la sua opera; credo però sia più giusto insistere nel chiamare il suo *Infierno* con il termine di traduzione, nonostante ciò possa sembrare lontano dai canoni estetici moderni, per la semplice ragione che, nel suo animo a

---

45 HERNANDO DIAZ, *La vida y excelentes dichos de los más sabios filósofos que uvo en este mundo*, Siviglia, Jacobo Cromberger 1516.

volte sinceramente esaltato dalla poesia dantesca, don Pedro ha inteso *tradurre* la *Commedia*, ovviamente seguendo un criterio molto differente da come avevano fatto in passato Villena e Febrer, ma mantenendosi comunque coerente – per tutto il corso della sua opera – con le scelte chiarite nella *Introducción*.

Credo sia quindi giusto dire che l'*Infierno* di Villegas, per le caratteristiche descritte, rappresenti un importante modello di traduzione delle prime decadi del secolo XVI; nonostante le lacune che essa presenta, il ritratto che emerge del suo autore è quello di un letterato sinceramente appassionato dell'opera dantesca e di cui non può non essere apprezzato lo sforzo intellettuale profuso affinché la cultura *burgalesa* del primo Cinquecento potesse davvero appropriarsi della poesia di Dante.



## INDICE DEI NOMI

Nell'Indice sono stati registrati i nomi propri di autori e di studiosi, di personaggi storici, biblici, mitologici e letterari. Non è stato inserito il nome di Dante, che ricorre frequentemente.

Sono stati indicizzati anche i nomi dei luoghi geografici (terreni e oltremondani) che sono oggetto di attenzione nel corso delle *Lecturae*.

Sono indicate con i numeri romani in minuscolo le pagine che rinviano alla Prefazione e alla Introduzione.

- |  |  |
|--|--|
| Abele 1258   | Alighieri, Pietro vd. Pietro di Dante  |
| Abrahams, Daniel 1212  | Alighieri, Iacopo 1319, 1347   |
| Abramo 1243, 1260, 1275, 1298  | Altswert Meister 1313  |
| Abramo da Brema 1234   | Amaducci, Paolo 1193   |
| Abū Ma'sar 1306, 1346  | Ambrogio, santo 1173, 1176, 1178-1179, 1192, 1236, 1336-1337   |
| Abulafia Abraham 1217, 1220-1222, 1224   | Anchise 1274-1275  |
| Acero, Francisco 1334  | Andrea Cappellano (Andreas Capellanus) 1197  |
| Acheronte 1358   | Andrea da Barberino 1237, 1313-1315, 1317  |
| Achille 1321-1325  | Andrea di Iacopo di Tieri de' Mangiabotti da Barberino di Valdelsa (vd. Andrea da Barberino)   |
| Adamo 1214, 1226, 1239, 1266, 1279-1280, 1282, 1298, 1341-1342, 1358, 1363-1364  | Andrea Lancia ( <i>Ottimo Comento</i> ) 1301-1304, 1307-1310, 1319-1320  |
| Aglianò, Sebastiano 1173   | Anfione 1357   |
| Agostino, santo 1183, 1187, 1191, 1203, 1235, 1238-1239, 1250, 1271, 1292-1293, 1310, 1321, 1332-1333, 1336, 1338-1339, 1348, 1405 | Anonimo Fiorentino, 1249, 1362, 1378   |
| Aiardi, Alessandro 1329  | Anselmuccio 1375, 1377-1378, 1384  |
| Alano di Lilla (Alanus ab Insulis) 1203  | Anteo 1343, 1346-1348, 1358  |
| Alberico da Rosciate 1308-1310, 1312, 1320   | <i>Apocalisse</i> di Giovanni 1192, 1236, 1239-1240, 1242-1248, 1251, 1255, 1260-1261, 1266-1267, 1270, 1276, 1292-1293, 1297-1298, 1332, 1335 |
| Alberto Magno 1233, 1346   | <i>Apocalisse</i> germanica 1247,  |
| Albumasar, vd. Abū Ma'sar  |  |
| Alemán, Fadrique (Fadrique de Basilea) 1387, 1389, 1393, 1399-1400   |  |
| Alessandro Magno 1237, 1315  |  |
| Alfonso de Cartagena 1397  |  |
| Alfonso el Sabio 1183, 1203  |  |

- 1251  
 Apollo 1208, 1250-1251, 1265,  
 1272, 1279  
 Apostoli 1254, 1256, 1261-1262,  
 1269, 1279, 1284, 1289, 1300  
 1342  
 Arce, Joaquín 1411  
 Arezio, Luigi 1244, 1260  
 Aristotele 1183-1184, 1203,  
 1305  
 Aronne 1186, 1191, 1195, 1198-  
 1199, 1201-1202, 1204, 1287,  
 1295  
 Arrigo VII di Lussemburgo,  
 imperatore 1331, 1344-1245  
 Astell, Ann W. 1216  
 Astrik, Gabriel L. 1184  
 Auerbach, Erich 1182, 1322  
 Averroè (Ibn-Rushd) 1404  
 Avicenna (Ibn-Sīnā) 1212, 1217
- Baffioni, Carmela 1346  
 Bakhtin, Mikhail (Bachtin, Mi-  
 chail) 1187  
 Banfi, Luigi 1346  
 Barański, Zigmunt G. 1306,  
 1319  
 Barbi, Michele 1190, 1304, 1319  
 Barcelò, Miquel 1387  
 Batard, Yvonne 1265  
 Battaglia Ricci, Lucia 1381  
 Battaglia, Salvatore 1330, 1362  
 Beatrice Portinari 1187, 1189-  
 1191, 1195-1201, 1207, 1209,  
 1210-1212, 1214, 1216-1221,  
 1223, 1230, 1248, 1265, 1278,  
 1291-1294, 1324, 1329, 1342  
 Beda il Venerabile 1192  
 Bellomo, Saverio 1319-1320,  
 1353-1354, 1359-1360, 1362,  
 1366-1367, 1369-1385  
 Benizi, Filippo, santo 1311
- Benvenuto da Imola 1174,  
 1309, 1312  
 Bernardo di Chiaravalle (Ber-  
 nardo di Clairvaux), santo  
 1120, 1195, 1298, 1325-1326,  
 1359  
 Blake, William 1203  
 Blochet, Edgar 1317  
 Bloom, Harold 1305, 1319  
 Bocca degli Abati 1361, 1365-  
 1366, 1369-1370  
 Boccaccio, Giovanni 1298,  
 1400, 1411  
 Boezio, Anicio Manlio Severi-  
 no 1179, 1183, 1199, 1203,  
 1393  
 Boitani, Piero 1192, 1369  
 Boll, Franz 1242  
 Bolton Holloway, Julia 1181-  
 1204, 1238-1239, 1253-1255,  
 1259, 1279, 1285, 1288, 1298  
 Bonaventura da Bagnoregio,  
 santo 1263, 1271  
 Bono Giamboni 1331  
 Borges, Luis 1382  
 Boscán, Juan 1403  
 Bosco, Umberto 1353, 1357-  
 1358, 1361, 1365-1366, 1375  
 Bosone da Gubbio 1316  
 Bragg, Lois 1235  
 Brambilla Ageno, Franca 1355  
 Branca Doria 1370  
 Brey Marino, Maria 1412  
 Brochmann, Christian 1178  
 Browning, Robert 1198  
 Brunetto Latini 1182-1184,  
 1200, 1202-1203, 1236, 1331,  
 1336, 1365, 1405  
 Bunyan, John 1183  
 Buonaiuti, Ernesto 1239, 1264,  
 1267  
 Buoso da Duèra 1361, 1365

- Burgos (città) 1387-1390, 1395-1399, 1401, 1404-1413  
 Burley, Walter 1414  
 Bustos Tovar, Eugenio de 1391, 1393  
 Buti, Francesco vd. Francesco da Buti
- Caccia, Ettore 1343  
 Cacciaguida 1222-1223, 1375  
 Caino 1332  
 Caio Fabrizio 1268  
 Çali, Edmond 1231  
 Camilla 1275  
 Camiscione (o Camicione de' Pazzi) 1361-1363  
 Cangrande della Scala (*Lettera a*) 1191, 1205, 1237, 1240, 1244, 1252, 1262, 1273, 1308, 1373  
 Capaneo 1383  
 Capovilla, Guido 1356  
 Carlino de' Pazzi 1361, 1363  
 Carlo il Grosso 1310  
 Carlo Magno 1244, 1314, 1327-1330, 1344, 1361  
 Casella, musico e cantore 1173, 1191  
 Casini, Tito 1325  
 Cassell, Anthony K. 1335  
 Cátedra, Pedro M. 1390  
 Caterina da Siena, santa 1994-1995, 1288, 1381  
 Catone, Marco Porcio, detto l'Uticense 1173, 1191  
 Catoni, Maria Luisa 1175  
 Cazador, Guillermo 1389  
 Cerbero 1341  
 Cesare, Gaio Giulio 1275, 1315  
 Cesari, Antonio 1329  
 Chaucer, Geoffrey 1186-1187, 1239, 1253, 1298, 1370
- Chevalier, Jean 1280  
 Chiappelli, Fredi 1259  
 Chiavacci Leonardi, Anna Maria 1332, 1339, 1341, 1342, 1345, 1348, 1353-1354, 1357-1363, 1365-1366, 1379  
 Chiesa Isnardi, Gianna 1247  
 Chioccioni, Pietro 1261, 1268, 1274  
 Chirone, centauro 1323-1324  
 Chydenius Johan 1239-1240, 1280, 1295  
 Ciacco 1309  
 Ciccuto, Marcello 1346  
 Cicerone, Marco Tullio 1173, 1175-1176, 1178-1179, 1203, 1399, 1406  
 Ciotti, Andrea 1344  
 Cipriano, santo 1280, 1290  
 Circe 1316  
 Città di Dite 1331, 1348, 1353  
 Claudiano 1234  
 Clèopa (o Clèofa) 1185-1187, 1189, 1204, 1254, 1256  
 Cocito 1232, 1292, 1296, 1334, 1358, 1360-1361, 1364, 1370  
 Colonna, Vittoria 1316  
 Comparetti, Domenico 1244, 1251, 1274  
 Compostela (Santiago de Compostela) 1189, 1203  
 Contini, Gianfranco 1322-1323, 1381  
*Corano* (il) 1182  
 Cordova 1203  
 Corominas, Joan 1393, 1411  
 Corrado di Sassonia 1325  
 Cortelazzo, Manlio 1363  
 Corti, Maria 1187, 1131-1132, 1353  
 Costantino, imperatore 1250, 1287, 1295

- Covarrubias, Sebastian de 1395  
 Criseida 1187  
 Cristo vd. Gesù  
 Cristoforo de' Pensi 1314  
 Croce, Benedetto 1231  
 Cupido 1188  
 Cursietti, Mauro 1237, 1315, 1317  
 Cusano, Nicolò 1326  
  
 D'Ancona, Alessandro 1305  
 Daniele, profeta 1285, 1343  
 Da Pozzo, Giovanni 1249  
 Davide (David), re e messia di Israele 1274, 1281, 1288  
 De Coussemaker, Edmond 1187  
 De Floranes, Rafael 1398, 1411  
 De Gregorio, Vincenzo 1320  
 De Malkiel, Maria Rosa Lida 1405  
 De Robertis, Domenico 1346, 1348, 1359, 1371  
 De Sanctis, Francesco 1322, 1369, 1377, 1379  
 De Santillana, Giorgio 1276-1277, 1387, 1394, 1400-1402, 1409  
 De Vigny, Alfred 1347  
 Debenedetti Stow, Sandra 1205-1230  
 Dechend, Hertha von 1276-1277  
 Deichgräber, Karl 1177-1178  
 Demaray, John G. 1193-1194, 1253, 1283, 1286-1289, 1291, 1296, 1299  
*Deuteronomio* (il) 1190, 1321  
 Di Benedetto, Vincenzo 1179, 1380  
 Di Fonzo, Claudia 1301-1320  
 Di Pino, Guido 1276, 1285-1286  
  
 Díaz, Hernando 1414  
 Diego de Burgos 1401  
 Dionigi da San Sepolcro 1306  
 Donne, John 1188  
 Doré, Gustave 1245  
 Dragonetti, Roger 1241, 165, 1273, 1278, 1286  
 Dronke, Peter 1319  
 Durazzo, Pompeo 1236, 1313, 1315  
 Dyck, Andrew R. 1175-1176  
  
 Eco, Umberto 1193, 1222, 1226  
 Ecuba 1380  
 Edipo (mito di) 1235  
 Efialte 1343, 1346-1347  
 Egitto 1182, 1194, 1198, 1202, 1204, 1238, 1279-1281, 1286-1289, 1292  
 Elia 1266, 1289  
 Elior, Rachel 1231  
 Eliot, Thomas Stearns 1186  
 Emmaus (modello, paradigma) 1181-1182, 1184-1190, 1197, 1202, 1204; (racconto) 1254, 1255, 1272, 1291, 1358  
 Empireo 1215, 1274, 1293, 1299, 1325  
 Spirito santo 1215, 1236, 1243, 1258-1259, 1262-1264, 1266-1267, 1281, 1289, 1297, 1342  
 Enea 1272-1275, 1284, 1299, 1373, 1377  
 Erasmo da Rotterdam 1183  
 Erittone, maga 1373  
 Esodo (paradigma, modello) 1181-1182, 1184, 1186, 1189-1195, 1200, 1202, 1204, 1237-1238, 1243-1245, 1253-1254, 1260, 1264, 1279, 1281, 1284, 1286, 1288, 1291, 1343, 1347  
 Eteocle 1362



- Etico d'Istria (Etico Filosofo o Aethicus Ister) 1237  
 Ettore 1322  
 Eunoè 1221  
 Eurialo 1274-1275  
 Eusebio, vescovo di Cesarea 1287, 1290  
 Eva 1325-1327  
 Ezechiele, profeta 1214, 1236, 1242, 1284, 1381  
  
 Fanfani, Pietro 1365, 1378  
 al-Fārābī 1217  
 Faranda Villa, Giovanna 1252  
 Farinata degli Uberti 1322, 1330-1331, 1374  
 Farinelli, Arturo 1400  
 Fazio degli Uberti 1313  
 Febrer Andreu 1404, 1415  
 Federico Barbarossa, imperatore 1330  
 Fenrir, lupo (mostro cosmico che rappresenta il diavolo) 1246-1247  
 Ferdinando il Cattolico 1387-1388, 1389, 1399  
 Fernández de Palencia, Alonso 1393  
 Fernández de Velasco, Bernardino 1387, 1400  
 Fernández de Velasco, Pedro 1400-1402  
 Fernández de Villegas, Pedro 1387, 1391, 1398, 1400-1401, 1410-1414  
 Fernández Valladares, Mercedes 1388  
 Ferretti, Giovanni 1270  
 Fetellus 1193, 1287  
 Fialte 1343, 1345, 1348  
 Fick, August 1242  
 Filippetti, Andrea 1176  
 Filone Giudeo (di Alessandria) 1182, 1191-1192  
 Fish, Stanley E. 1183  
 Flegetonte 1358  
 Foà, Simona 1319  
 Foerster, Richardus 1178  
 Forti, Fiorenzo 1174  
 Fortino, Italo C. 1231  
 Fortuna, Stefania 1177  
 Fosca, Nicola 1331, 1334, 1342-1343, 1347  
 Foscolo, Ugo 1248-1249  
 Foucault, Michel 1181  
 Francesca da Rimini 1361, 1369, 1375  
 Franceschini, Fabrizio 1381  
 Francesco d'Assisi, santo 1267, 1267-1269, 1271-1272, 1311, 1321  
 Francesco da Buti 1174, 1311, 1355, 1362  
 Francisco de Madrid 1403-1404  
 Frasso, Giuseppe 1353-1367  
 Frate Alberigo 1369-1370  
 Freud, Sigmund 1189  
 Frugoni, Chiara 1175  
  
 Gaddo 1375, 1379-1380, 1384  
 Galeno 1175, 1177  
 Gano 1361-1362, 1366, 1375  
 Garavelli, Bianca 1357-1364, 1366-1367  
 Garisenda 1346, 1348  
 Garofalo, Ivan 1177  
 Gavazzeni, Franco 1371  
 Gebhard, Émile 1268-1269  
 Gentili, Sonia 1319  
 Geremia, profeta 1189, 1196, 1200, 1235, 1384  
 Gerione 1269, 1332, 1341, 1348  
 Gerusalemme 1182, 1184-1185, 1187, 1189, 1192, 1202-1205,

- 1212, 1217, 1222, 1233-1235,  
1245, 1253, 1255-1257, 1262,  
1270, 1283-1286, 1289-1295,  
1297, 1318, 1335  
Gesù 1186-1190, 1192, 1194-  
1195, 1197, 1199, 1200-1202,  
1214, 1217, 1228, 1236, 1239,  
1242-1248, 1250-1251, 1254-  
1258, 1261-1265, 1267, 1271-  
1272, 1277, 1279-1285, 1288-  
1293, 1295-1298, 1311, 1314,  
1329, 1333, 1335, 1384  
Giacalone, Giuseppe 1335  
Giacobbe 1218, 1255, 1262,  
1336  
Giacomo di Compostela, santo  
1203, 1260  
Giammarco, Mario 1323  
Gian Lorenzo d'Anania 1234  
Giardina, Andrea 1175  
Gigante, Claudio 1381  
Giganti 1232, 1233, 1236, 1246,  
1328, 1330-1336, 1339, 1341-  
1346, 1348-1350, 1353-1354,  
1359-1360, 1362, 1366-1367  
Gioacchino da Fiore 1239,  
1242-1243, 1263-1264, 1266-  
1267, 1270-1271  
Giotto di Bondone 1200, 1268  
Giovanni, santo, apostolo ed  
evangelista 1239, 1243,  
1245-1248, 1255, 1260-1263,  
1289-90, 1292  
Giovanni Battista, santo 1200,  
1266  
Giovanni de' Soldanieri 1361,  
1366  
Giove 1223, 1227, 1250, 1279,  
1328, 1333, 1344, 1346-1348  
Giovenale, Decimo Giunio  
1406  
Girolamo, santo 1287, 1326,  
1336, 1341, 1405  
Giudecca 1283-1284, 1296, 1359  
Giuditta 1214  
Giulietta Montecchi 1187  
Giustino, santo 1328  
*Glossa Ordinaria* 1192, 1195,  
1339  
Goffredo di Buglione 1223  
Golubovich, Girolamo, padre  
1270-1271  
Gombrich, Ernst H. 1189  
Gorni, Guglielmo 1191, 1371  
Graf, Arturo 1237, 1283  
Greene, Graham 1186  
Gregorio Magno, santo 1312  
Grifone 1214, 1289, 1291, 1333  
Grisar, Hartmann 1188  
Guercino (Giovanni Francesco  
Barbieri) 1252  
Guerri, Domenico 1270, 1278-  
1280, 1342  
Guerric di Igny 1216  
Guglielmo di Orange 1223  
Guglielmo Maramauro 1306-  
1307, 1320  
Guido Cavalcanti 1183, 1200-  
1202, 1324  
Guido da Battifolle 1374  
Guido da Montefeltro 1375  
Guido da Pisa 1309, 1334  
Güntert, George 1346, 1380  
  
Heimdall (divinità nordica)  
1241-1242, 1244, 1246, 1276  
Hesse, Hermann 1186  
Higden, Ranulf 1283  
Hofstadter, Douglas R. 1190  
Hollander, Robert 1187, 1190,  
1331  
Hozes, Hernando de 1403  
  
Iacopo di Mino del Pellicciaio

- 1311  
 Ibn Ḥazm al-Andalusi 1212  
 Iborra, Alfonsa de 1399  
 Idel, Moshe 1217, 1220-1221, 1228-1229  
 Igino, Gaio Giulio 1323  
 Inglese, Giorgio 1355, 1357, 1362-1364, 1383  
 Innocenzo III, papa 1250, 1269  
 Invernizzi, Simone 1353  
 Isabella I di Castiglia 1399, 1401  
 Isaia, profeta 1236, 1261, 1293, 1325, 1331  
 Isidoro di Siviglia 1237, 1279, 1325, 1383  
 Isotta 1187
- Jacopo da Varagine (o da Varazze) 1310-1311  
 Jacopo della Lana 1306, 1308-1309, 1312  
 Jameson, Fredric 1181-1182  
 Jauss, Hans Robert 1183  
 Jimenez de Cisneros, cardinale 1389  
 John, Robert 1290  
 Jouanna, Jacques 1177-1178  
 Joyce, James 1183, 1186, 1203-1204  
 Juana de Aragón 1388, 1394-1396, 1399-1402, 1406-1409, 1412  
 Juliana de Aragón 1400-1402
- Kermode, Frank 1183  
 Kluge, Friedrich 1242  
 Kraus, Clara 1344  
 Kühn, Thomas S. 1175, 1183
- Labitte, Charles 1319  
 Lami, Alessandro 1177
- Landino, Cristoforo 1174, 1387, 1395-1397, 1401, 1404, 1406, 1408, 1410-1411  
 Lanza, Antonio 1342  
 Laras, Giuseppe 1215  
 La Sale, Antoine de 1313-1314  
 Laura 1187  
 Lavinia 1275  
 Lemay, Richard 1346  
 Leopardi, Giacomo 1329, 1333  
 Letè (fiume) 1220-1221, 1350  
 Levin, Ygar 1332  
*Levitico* (il) 1190  
 Lia 1218  
 Librandi, Rita 1233  
 Limbo 1258, 1362, 1399, 1404  
 Lipiner, Elias 1222  
 Lipking, Lawrence 1203  
 Loewenthal, Elena 1210, 1219  
 Loki 1246  
 López-Vidriero, Maria Luisa 1390  
 Lorenzo il Magnifico 1395  
 Lotito, Gianfranco 1175  
 Luca, evangelista 1185-1189, 1194, 1202, 1204, 1254, 1256-1258, 1262, 1271-1272, 1289, 1318  
 Lucano, Marco Anneo 1346-1348, 1372-1373, 1382  
 Lucchini, Guido 1319  
 Lucia, santa 1210-1211  
 Lucifero 1232, 1235, 1239, 1243, 1277, 1282-1283, 1292, 1328-1329, 1335, 1339, 1341, 1343-1344, 1349, 1354-1355, 1359, 1370, 1407  
 Ludovico di Varthema 1316
- Macmurray Gibson, Gail 1195  
 MacPherson, James Rose 1193  
 Macrobio, Teodosio Ambrogio

- 1382  
 Maestro Adamo 1363-1364  
 Mahoney, John F. 1185  
 Maimonide, Mosè 1215  
 Malato, Enrico 1381  
 Mâle, Emile 1189  
 Malebolge 1327, 1334  
 Manfredi, re 1365-1366  
 Manrique, Gómez 1397  
 Marco, evangelista 1289-1290  
 Marco Lombardo 1310  
 Maria di Francia 1311  
 Maria Vergine 1195-1196, 1210,  
     1250, 1254, 1268, 1274, 1288-  
     1289, 1293, 1295, 1298, 1311,  
     1325-1327  
 Mariani, Andrea 1174  
 Martín Abad, Julián 1390, 1399  
 Marucci, Valerio 1381  
 Marzo, Antonio 1329, 1381  
 Masaccio (Tommaso di ser  
     Giovanni, detto) 1283  
 Mascheroni, Sassol 1361-1362  
 Matarasso, Pauline 1216  
 Matelda 1218  
 Matteo, evangelista 1194, 1248,  
     1270, 1289-1290, 1360, 1384  
 Mazzoni, Francesco 1320  
 Mazzucchi, Andrea 1381  
 Mecca 1203  
 Mena, Juan de 1390-1394, 1397,  
     1402, 1411  
 Menalippo, tebano 1366, 1371,  
     1382, 1385  
 Mengaldo, Pier Vincenzo 1339,  
     1356  
 Menichetti, Aldo 1378  
 Mercuri, Roberto 1324, 1332  
 Meyer, Kathi 1190  
 Minerva 1219, 1265  
 Minotauro 1341  
 Momigliano, Attilio 1231-1232,  
     1331, 1333, 1341  
 Mondola, Roberto 1387-1415  
 Montaperti (battaglia) 1184,  
     1363-1365  
 Monte Sinai 1189-1091, 1194,  
     1197, 1277, 1281, 1286-1291  
 Monte Sion 1284-1285, 1287,  
     1290-1291  
 Mordret (il traditore di Artù)  
     1361-1362  
 More, Thomas 1183  
 Moretti, Paola Francesca 1173  
 Morgan, Alison 1304, 1311,  
     1320  
 Morreale, Margherita 1403,  
     1405, 1409, 1412  
 Mosè 1184, 1186, 1190-1191,  
     1194-1195, 1197-1200, 1202,  
     1204, 1220, 1238, 1256, 1259,  
     1266, 1277, 1281, 1286, 1288-  
     1290, 1298  
 Nabucodonosor 1285, 1343  
 Nardi, Bruno 1346  
 Narducci, Emanuele 1175  
 Nebrija, Elio Antonio de 1390-  
     1394  
 Nembrot 1295, 1328-1329,  
     1331-1332, 1334, 1336-1348  
 Newman, John Henry 1203-  
     1204  
 Niccolò di Poggibonsi 1287-  
     1288, 1345  
 Nicolaus, cavaliere 1311  
 Niobe 1379-1380  
 Niso 1274-1275  
 Noè 1235, 1280, 1336-1338,  
     1341  
*Numeri* (il Libro dei) 1190,  
     1192-1195, 1198, 1201, 1204,  
     1243

- Olschki, Leo 1244, 1260-1261, 1272, 1276, 1282, 1319  
 Omero 1179, 1194-1195, 1323-1324  
 Onorio d'Autun (o *Honorius Augustodunensis*) 1205  
 Orazio, Quinto Flacco 1357, 1381  
 Origene 1192  
 Orlando 1223, 1244, 1327-1330, 1344, 1347  
 Ottaviano Augusto 1187, 1195, 1288, 1375  
*Ottimo Commento* vd. Andrea Lancia  
 Ottone I 1243  
 Ovidio, Publio Nasone 1184, 1203, 1252, 1259, 1273, 1323-1325, 1372, 1384, 1406  
 Owain, cavaliere 1311-1312  
 Ozanam, Antoine Frédéric 1310
- Padoan, Giorgio 1343  
 Palma di Cesnola, Maurizio 1226, 1228  
 Palmieri, Ugo 1276  
 Palumbo, Giovanni 1329, 1347  
 Pampaloni, Geno 1342  
 Panofski, Erwin 1182  
 Paoletta, Alfonso 1345  
 Paolo, santo 1191, 1226, 1239, 1257, 1261, 1272, 1279, 1287, 1292, 1296, 1299  
 Paparelli, Gioacchino 1238  
 Pascual de Ampudia, domenicano e vescovo 1388-1389, 1393  
 Pascual, José A. 1393  
 Pasquazi, Silvio 1346  
 Pasquini, Emilio 1353, 1364  
 Pastore Stocchi, Manlio 1315
- Patroclo 1322  
 Pawson, David 1243, 1257  
 Peleo 1323-1324  
 Penna, Mario 1393-1394, 1410  
 Pérez de Guzmán, Fernán 1397  
 Pérez de Vivero, Alonso 1398  
 Perilli, Lorenzo 1178  
 Perrone, Carla Chiara 1381  
 Persio, Aulo 1390  
 Pertile, Lino 1333  
 Petoletti, Marco 1320  
 Petrarca, Francesco 1187, 1306, 1400, 1403-1404, 1411  
 Petrocchi, Giorgio 1378, 1383  
 Pézard, André 1240, 1244, 1275-1276, 1335, 1344-1345, 1371  
 Picone, Michelangelo 1346, 1380  
 Pier Damiani (o Pier Damiano), santo 1192-1193  
 Pietro di Dante 1197, 1289, 1310, 1334, 1339  
 Pietro, santo 1187-1188, 1244, 1270, 1275, 1277, 1280, 1294-1296, 1298-1300, 1331  
 Pietrobono, Luigi 1232, 1281, 1335  
 Piromalli, Antonio 1264  
 Placella, Vincenzo 1173, 1231, 1238, 1301, 1321-1351  
 Platone 1212  
 Plutarco 1234  
 Pluto 1270, 1341, 1355  
 Polinice 1362  
 Polite 1380  
 Porcacchi, Tommaso 1234  
 Porena, Manfredi 1361, 1382  
 Postel, Guglielmo 1235  
 Prete Gianni (il) 1236, 1313  
 Procaccioli, Paolo 1174, 1396-1397

- Procopio 1234, 1287  
 Properzio, Sesto 1250  
 Proto, Enrico 1190  
 Pseudo-Beda 1193, 1195  
*Purgatorio di San Patrizio* (il)  
 1310-1314, 1317-1319  
  
 Quaglio, Enzo Antonio 1353,  
 1364  
 Quaglioni, Diego 1320  
  
 Rabano, Mauro 1236, 1279-  
 1280  
 Rabi 'Ezra, mistico geronese  
 1217  
 Rachele 1258  
 Raina, Giampiera 1179  
 Rajna, Pio 1305, 1310, 1318,  
 1320  
 Recanati, Rabbi Menahem  
 1227-1230  
 Reggio, Giovanni 1353, 1357-  
 1358, 1361, 1366  
 Renaudet, Augustin 1269,  
 1274-1275, 1279, 1281, 1298  
 Renoardo 1223  
 Reynolds, Barbara 1181  
 Riccardo di Haldingham 1284  
 Ricci, Matteo 1190  
 Ricci, Roberta 1173, 1178-1179  
 Rico, Francisco 1390  
 Ripa, Cesare 1185, 1203, 1260  
 Roberto il Guiscardo 1223  
 Robertson, David W. Jr. 1191,  
 1197  
 Rocca, Luigi 1301, 1320  
 Roddewig, Marcella 1302, 1320  
 Rodríguez Moñino, Antonio  
 1412  
 Roma, luogo di pellegrinaggio  
 1181, 1187-1189, 1192, 1202,  
 1204  
  
 Romagnoli, Gianfranco 1329  
 Romagnoli, Sergio 1369-1370  
 Romeo 1187, 1296  
 Roncaglia, Aurelio 1322  
 Rosati, Giampiero 1252  
 Roselli, Amneris 1173-1179  
 Rossetti, Dante Gabriele 1182,  
 1201  
 Rossetti Gabriele, 1347  
 Rossi, Luca Carlo 1320  
 Rossini, Antonio 1333  
 Ruggieri degli Ubaldini 1370,  
 1373-1375  
 Ruiz de Villegas, Hernán 1398  
 Russell, Peter 1410  
 Russo, Vittorio 1378  
 Rydberg, Viktor 1233, 1241-  
 1242, 1244, 1252  
  
 Saladino (il) 1270  
 Samaritana (la donna) 1255,  
 1291, 1336  
 Sánchez García, Encarnación  
 1387-1415  
 Sanguineti, Edoardo 1373,  
 1376, 1382, 1385  
 Sanguineti, Federico 1383  
 Santillana, marchese di (Iñigo  
 López de Mendoza) 1276-  
 1277, 1387, 1394, 1400-1402,  
 1409  
 Santoro, Marco 1411  
 Sapegno, Natalino 1174, 1429  
 Sarolli, Gian Roberto 1344  
 Scafì, Alessandro 1235, 1272,  
 1284-1285  
 Scarano, Tommaso 1383  
 Scartazzini, Giovanni Andrea  
 1321  
 Schiaffini, Alfredo 1381  
 Schiavone, Aldo 1175  
 Scholem, Gershom 1219

- Sconocchia, Sergio 1329  
 Sebastián de Covarrubias , vd.  
     Covarrubias, Sebastián de  
 Sedulio, Celio 1390  
 Seneca, Lucio Anneo 1237,  
     1250-1251, 1273, 1381, 1406  
 Šešet Ya'aqov 1215  
 Shakespeare, William 1187,  
     1298  
 Sherman Loomis, Roger 1187  
 Sibilla Cumana 1250-1252,  
     1314, 1316-1317  
 Sigoli, Simone 1291  
 Simson, Otto von 1190, 1192  
 Singleton, Charles S. 1174,  
     1181, 1194, 1238, 1322  
 Sinibaldo de' Cancellieri 1362  
 Sinone 1363-1364  
 Sirat, Colette 1217  
 Smalley, Beryl 1184  
 Solino, Gaio Giulio 1234  
 Spence, Jonathan D. 1190  
 Stabile, Giorgio 1354  
 Stazio, Publio Papinio 1186,  
     1249-1250, 1252, 1254-1257,  
     1272, 1277, 1324, 1357, 1371-  
     1373, 1376, 1381-1382, 1384-  
     1385  
 Stige 1358  
 Strabone 1234  
  
 Tabor, monte 1289  
 Tacito, Publio Cornelio 1234  
 Telefo 1323  
 Tereo 1381  
 Tertulliano, Quinto Settimio  
     1325  
 Terzi, Arianna 1381  
 Tesauro dei Beccheria 1361,  
     1365  
 Tieste 1381  
 Tintori, Giampiero 1187  
  
 Tito, imperatore 1255, 1257  
 Tolomeo, Claudio 1200, 1203,  
     1276  
 Tommaseo, Niccolò 1263, 1380  
 Tommaso d'Aquino, santo  
     1173, 1183, 1195, 1239, 1263,  
     1271, 1275  
 Tondelli, Leone (padre) 1242,  
     1264-1265, 1267, 1279-1280  
 Torraca, Francesco 1379  
 Torre di Babele 1327, 1331,  
     1334, 1336, 1339-1342, 1344,  
     1348  
 Torre, Chiara 1173  
 Torri, Alessandro 1301, 1320  
 Tozzetti, Giovanni 1325  
 Troilo 1187  
 Tundalo (*La visione di Tundalo*)  
     1317  
 Turchillo (*La visione di Turchil-*  
     *lo*) 1310  
 Turco, Giovanni 1345  
 Turner, Victor 1187  
 Turno 1274-1275, 1299  
  
 Ugo (Ugone) d'Alvernia 1313,  
     1315  
 Ugo di San Vittore 1338  
 Ugolino della Gherardesca,  
     conte 1351, 1366, 1369-1384  
 Uhagon, Francisco de 1413  
 Ulisse 1233-1237, 1261, 1266,  
     1272-1273, 1284, 1316, 1318  
  
 Vajda, Georges 1215  
 Valerio Massimo 306  
 Vandelli, Giuseppe 1233, 1320,  
     1321  
 Vanni (detto Focaccia) de'  
     Cancellieri 1362  
 Varanini, Giorgio 1375  
 Vega, Garcilaso de la 1403

- Veltro 1231, 1239-1245, 1247-1249, 1253, 1256, 1258-1260, 1262-1265, 1268, 1274-1276, 1278, 1281-1282, 1291, 1299
- Venanzio Fortunato 1282
- Vettori, Vittorio 1344, 1371
- Villa, Claudia 1381
- Villani, Giovanni, 1338, 1341
- Villani, Matteo 1315
- Villegas, Esteban Manuel de 1398
- Villena, Enrique de 1400, 1409, 1415
- Virgilio 1173, 1186, 1191, 1207-1209, 1211-1212, 1214, 1218, 1219, 1221, 1244, 1247, 1249-1251, 1254-1258, 1268-1269, 1272-1273, 1275-1277, 1282-1283, 1285-1287, 1298, 1318, 1321, 1330-1332, 1343, 1246-1347, 1353, 1358, 1363, 1372-1373, 1384, 1404, 1406
- Viscardi, Antonio 1329
- Visconti, Giovanni 1374
- Visconti, Nino 1374-1375
- Vives, Juan Luis 1398
- Volpi, Mirko 1381
- Weitzmann, Kurt 1194
- Werner, Eric 1185
- Wettino (*La visione di Wettino*) 1310
- Wis Murena, Cristina 1231-1300
- Wis, Roberto 1248
- Wright, Thomas 1312
- Yosef ben Yehudah Ibn 'Aknin 1216
- Zambrasi, Tebaldello 1366
- Zanetto, Giuseppe 1173
- Zolli, Paolo 1363



## POSTFAZIONE

Questo volume, in quattro tomi che raccolgono i testi della *Lectura Dantis* 2002-2009 dell'Orientale, va ad aggiungersi al volume *Lectura Dantis* 2001 pubblicato a Napoli nel 2005 a cura di Vincenzo Placella, l'italianista della Facoltà di Lettere che ha coordinato per quasi un decennio la *Lectura Dantis* del nostro Ateneo. Celebre dantista, Vincenzo Placella è ben noto anche per i suoi studi su Vico e su Alfieri comico.

La mia iniziativa di riunire la *Lectura Dantis* 2002-2009 in una pubblicazione, in omaggio al Professore Placella per i suoi settanta anni, approvata dal Comitato scientifico della *Lectura Dantis*, è stata incoraggiata e sostenuta dal Magnifico Rettore, Lida Viganoni, dalla Preside della Facoltà di Lettere e Filosofia, Amneris Roselli, dal Preside della Facoltà di Lingue, Augusto Guarino, e dal Direttore del Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa, Salvatore Luongo. A tutti esprimo i miei ringraziamenti e la mia gratitudine. Ringrazio anche l'ex Preside della Facoltà di Lettere, Riccardo Maisano, l'ex Preside della Facoltà di Lingue, Domenico Silvestri e l'ex Direttore del Dipartimento di Studi Letterari e Linguistici dell'Europa, Simonetta De Filippis, che hanno appoggiato e seguito l'iniziativa dantesca per quasi tutta la sua durata.

Ricordo con piacere che il progetto della *Lectura Dantis* dell'Orientale risale al 2001, durante il Rettorato di Mario Agrimi che subito condivise l'iniziativa di Vincenzo Placella e se ne fece sostenitore; anzi contribuì al battesimo della stessa *Lectura* evocando il verso dantesco di *Purgatorio* I, 13: «Dolce color d'oriental zaffiro», che è stato sempre riportato sulle locandine, sulla copertina del volume *Lectura Dantis* 2001 e compare su ognuno di questi tomi appena editi. Mario Agrimi trovò assai calzante il verso dantesco e lo propose come sigla di un progetto che gli sembrava adattarsi alle esigenze di multiculturalità e di interdisciplinarietà sempre più vive nelle ricerche dell'Ateneo. Gli esiti della *Lectura Dantis* dell'Orientale hanno ampiamente soddisfatto le aspettative sia di Vincenzo Placella sia di Mario Agrimi.

La *Lectura Dantis* dell'Orientale ha continuato il suo *iter* con il Rettore Pasquale Ciriello: pure lui, sempre presente agli appuntamenti di apertura annuale della manifestazione, ha sostenuto il progetto e promosso la pubblicazione della *Lectura Dantis* 2001.

Desidero ringraziare tutti coloro che hanno contribuito alla realizzazione di questo volume in più tomi. Il primo ringraziamento va alle Autorità accademiche dell'Ateneo e poi a tutti gli Autori dei numerosi contributi. Grazie soprattutto a Claudio Sensi, scomparso recentemente, per la sua preziosa lezione sul canto XXVII dell'*Inferno*. Grazie anche agli studiosi che hanno partecipato ma non hanno potuto consegnare il loro contributo per la stampa. Grazie all'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici che negli ultimi due anni ha sostenuto la nostra *Lectura*.

Ringrazio Giancarlo Lacerenza, docente di Lingua e letteratura ebraica biblica e medievale presso il nostro Ateneo, disponibile ad offrire la propria competenza nella lingua e nella cultura ebraica. Ringrazio Bartolomeo Pirone e Carmela Baffioni che ci hanno aiutato a risolvere problemi relativi alle citazioni in lingua araba. Ringrazio Aleksandra Žabjek, che non solo ha partecipato alla *Lectura Dantis* con due relazioni, ma ha seguito gli appuntamenti annuali e ha sostenuto l'iniziativa nelle varie fasi organizzative e nella fase ultima della pubblicazione, con una supervisione degli interventi dell'area di sua competenza. Per la stessa ragione ringrazio Encarnación Sánchez García, prodiga di consigli soprattutto per i contributi di cultura letteraria spagnola.

Ringrazio tutti i Dottori di ricerca in Italianistica che hanno lavorato, avvicinandosi dal 2002 al 2009, nella Segreteria della *Lectura Dantis*: Mariangela Semola, Annarita Placella, Stelvio Di Spigno, Alessandro Catalfamo, Luisa Scotto d'Aniello, Francesco Capaldo, Ciro Di Fiore, Francesco Barone e Ilio Di Francesco.

Un ringraziamento particolare va a Ciro Di Fiore e a Mariangela Semola. Entrambi hanno collaborato alla raccolta dei contributi e alla correzione delle bozze. Ciro Di Fiore ha contribuito alla curatela della *Lectura Dantis* 2005. Mariangela Semola ha curato le *Lecturae Dantis* 2002 e 2008 e, in parte, la *Lectura* 2009. Insieme a Mariangela e a Ciro ringrazio Roberto Mondola, dottore di ricerca in Letterature comparate che, con la mia supervisione, ha curato la *Lectura Dantis* 2004.

Ringrazio vivamente Umberto Cinque e tutti coloro che lavorano presso Il Torcoliere, Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo, e ancora Gabriele Flaminio e Francesco Faiello dell'Ufficio Affari Interni e Pubbliche Relazioni. Li ringrazio tutti, soprattutto per quanto hanno operato negli anni in cui si è andata svolgendo la *Lectura Dantis*.

Devo molto al collega Alberto Manco, docente di Linguistica testuale presso il nostro Ateneo, alla sua esperienza nel campo della pubblicistica universitaria. Lo ringrazio per i consigli e per l'aiuto che mi ha dato nella realizzazione di questi tomi. Devo moltissimo ad

Azzurra Mancini, che con pazienza e con impegno ha portato a termine il lungo e complesso lavoro di editing e di impaginazione dei tomi. La ringrazio con gratitudine e con stima.

Napoli, settembre 2011

*Anna Cerbo*









**IL TORCOLIERE** • *Officine Grafico-Editoriali d'Ateneo*  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'Orientale"  
finito di stampare nel mese di Dicembre 2011

